Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО
ШЕСТИДНЕВНАЯ ГАЗЕТА

№ 1 (593)
4 ЯНВАРЯ 1934
ЦЕНА 20 к.

ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНО-ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ ПРИ СНК СССР И ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА РАБИС

ВЫВОДЫ КОМИССИЙ ПО ЧИСТКЕ В ДЕЙСТВИИ

Чистка партийной организации Союзтехфильм и его Московской и Ленинградской фабрик указала пути разрешения узловых вопросов учебно-научного кино.

Какую продукцию должен производить трест—коренной вопрос, на который чистка дала четкий ответ. Трест должен производить **учебные фильмы**, являющиеся **кинопособиями**, органически связанными с программами обучения, рассчитанными на **специальную аудиторию**, построенными на основе марксистско-ленинской педагогики.

Эта установка комиссии по чистке имеет огромное принципиальное и практическое значение. Она решительно пресекает губительные для учебного кино тенденции, проявляемые зачастую заказчиками, толкающими трест на производство поверхностно ознакомительных и агитационно-технических фильм. Сильны также эти тенденции среди режиссеров, бывших работников художественной кинематографии, механически переносящих приемы художественной кинематографии в учебную. В связи с этим имеют место попытки делать учебную фильму годной одновременно и для специальной и для общей аудитории. Зачастую фильмы делаются не по киноурокам и киноразделам, различным по количеству метража, а обязательно полнометражными. Вводятся игровые эпизоды и «эмоцинальные» концовки. В основу картины кладется «производственный сюжет», механически пристегиваются агитационные лозунги.

Все это резко снижало учебно-педагогическую ценность фильмы, толкало учебную кинематографию на вредный путь «агитпропфильм».

Тематический план 1933 г., построенный в соответствии с решениями январского пленума ЦК партии и постановлением о школе, основной упор взял на борьбу за **освоение техники** и этим самым благоприятствовал повороту производства в сторону учебного кино. Благодаря этому часть продукции 1933 г. имеет уже довольно резко выраженные тенденции этого поворота («Ремонт пути»—Ленинградской ф-ки, «Ватера» — Московской ф-ки, «Жизнь одноклеточного организма» — московской производственной базы, «Борьба с сорняками» — Новосибирской ф-ки, «Как устроено и работает тело человека» —Ленинградской ф-ки и др.). Наряду с этим мы имеем большие прорывы и попытки принципиального обоснования лозунга «Назад к культурфильме» («Тепловоз» — Востокфильм, «Авария» — Московской ф-ки и др.).

Поэтому четкая установка комиссии по чистке на учебную **фильму** является для нас особо важной, решающей установкой в борьбе за качество продукции. Надо со всей твердостью подчеркнуть, что поворот в сторону учебной кинематографии трестом Союзтехфильм и его системой осуществляется **крайне медленно и довольно непоследовательно.**

Это тем более недопустимо, что, как правильно отмечает комиссия по чистке ГУКФ, рядом имеется родственная военно-учебная кинематография, в которой поворот этот уже завершен. Наша задача—полностью использовать опыт военно-учебной кинематографии и решительно перестроиться в соответствии с указаниями комиссии по чистке.

Реализация развернутых указаний комиссии по чистке по борьбе за **качество продукции должна явиться центральной задачей треста и фабрик.**

Крупнейшую роль в борьбе за качество фильм должны сыграть специалисты. Комиссии по чистке дали конкретные указания на **этот счет: привлечение высококвалифицированных специалистов, как полноправных соавторов сценариев и фильм, создание** им благоприятных производственных и материальных условий работы, обучение специалистов кинаделу, ликвидация в учебной кинематографии института кинаспециалистов, тесная связь кинофабрик с заводами и их рабочей и инженерно-технической общественностью, осуществление единства консультации на всех этапах написания сценария и фильмы, ответственность наркоматов за выделяемых консультантов, постоянные с'емочные коллективы, длительное и тщательное изучение предмета и об'ектов с'емки, овладение педагогикой и т. п. Решающим условием выполнения этих задач является высокая оперативность работы треста, а главное—перестройка всей системы производства на основе шести указаний т. Сталина.

Надо повести решительную борьбу с сезонностью производства и худшими традициями кинематографии, перекочевавшими в Техфильм.

Переделки фильм являются бичом производства. Они нарушают всю производственную жизнь предприятий, удорожают себестоимость, удлиняют сроки производства. Как правило, фильмы 1932 г., переходящие на 1933 г., имели большое количество переделок, длившихся несколько месяцев. Продукция 1933 г. выгодно отличается в этом отношении. Количество переделок резко уменьшилось, сроки их укоротились. Тем не менее переделки остаются большим злом для производства. Наша задача их вовсе ликвидировать в соответствии с указаниями комиссии по чистке.

1934 г. должен завершить и закрепить поворот к учебному кино. Одновременно он должен стать годом освоения производства всех видов **научной фильмы.** Производство научно-популярных фильм, всестороннее применение методов кино в научно-исследовательской работе должно стать составной частью нашей работы. Крупное значение, которое наука имеет в нашем социалистическом строительстве, а также большие возможности кино в этой области, обязывают нас это сделать. К этому обязывает нас и та колоссальная тяга к научным знаниям, которая проявляется у трудящихся СССР. Особое внимание надо уделить **фильмам,** находящимся уже в процессе разработки Ленинградской фабрики: работы академика Павлова, Иоффе, имеющие огромную научную ценность. Резко и остро комиссии по чистке поставили вопрос о технической базе. Учебная кинематография—самая молодая и наиболее отсталая. 1933 г. —фактически первый год ее собирания, организационного оформления треста и фабрик, создания собственной технической базы. База эта крайне отсталая. Между тем производство учебно научных фильм в противовес ошибочным мнениям отдельных кинематографистов нуждается в высококачественной, технически оснащенной производственной базе.

1934 г. должен стать годом **технического оснащения фабрик** треста Союзтехфильм и **полного освоения существующей базы.**

В. Л. СОКОЛ

ИЗВЕЩЕНИЕ

7-го января, в 12 час. дня в кинотеатре «Ударник» состоится вторичное заседание жюри по конкурсу на лучшее продвижение хроники.

Приглашаются представители управлений трестов: Мосгоркино, Роскино, Мособлроскино, Союзкинохроники, ЦК Рабис и Облрабис и газеты «Кино». Обязательно участие в заседании жюри представителей кинотеатров, участников конкурса.

В повестке дня—присуждение премий лучшим по продвижению хроники кинотеатрам.

„СЕРДЦЕ ТУРЦИИ"

В беседе с нашим сотрудником вернувшийся на-днях из Турции режиссер Юткевич сообщил ряд интереснейших сведений о своей будущей картине **«Сердце Турции».**

— По образному выражению губернатора Анкары, — говорит т. Юткевич, — город этот — Мекка новой Турции.

Наша картина будет почти документальным очерком, неким кинорevю.

Но в ней будут участвовать актеры, и, в частности, одни из лучших актеров Турции—Ахмет-бей (он будет играть старика-партизана) и Фатьма-Ханум, которая будет играть турецкую девочку герль-скаут, и ряд других.

Работа над этой вещью привлекла внимание лучших культурных и научных сил молодой Турецкой республики С нами работает известный турецкий композитор Зеки-бей, директор консерватории, нашими непосредственными помощниками являются работники турецкой консерватории, литературы, поэзии.

Основной темой нашей будущей фильмы является показ растущей промышленности молодой республики, ее деревни, ее культурного роста.

Нами также заснято и записано много чисто фольклорного материала, как, например, танцы заябеков, народные песни и т. п.

Вся турецкая общественность придает огромнейшее значение этой полудокументальной фильме, во-первых, потому, что она является одним из ярчайших доказательств советско-турецкой дружбы, а во-вторых, потому еще, что Турция не видала ни одной картины о себе.

Мы сняли уже около 8 тыс. (немого и звукового) материала. Нами сняты для включения в картину праздник десятилетия, вся поездка советской делегации, речь г. Исмет-Паши о советско-турецкой дружбе (специально произнесенная для нашей картины), народные мелодии в исполнении симфонического оркестра президента и т. д.

На последнем просмотре кусков нашей картины присутствовали: президент республики Гази-Мустафа-Кемаль-Паша, премьер-министр Исмет-Паша, все министры и представители печати и искусства.

После просмотра кусков президент в личной беседе со мною выразил желание просмотреть все последние звуковые фильмы целиком, а не в кусках, так как ему до сих пор доводилось наши фильмы смотреть лишь частями.

За время нашего пребывания в Турции,—говорит далее т. Юткевич,—мы теснейшим образом связались со всем артистическим миром молодой республики. Группа художников ДЭ подарила нам 70 своих работ, отличающихся чрезвычайной талант[illegible]остью, темперамент[illegible]ностью и с[illegible] своей и жанрово[illegible] [illegible] предпол[illegible] организо[illegible]

Кроме [illegible] титуры [illegible] часть из [illegible] войдет в музыкальное сопровождение нашей картины.

Со своей стороны мы также кое-что сделали в деле укрепления культурной дружбы. Мой сорежиссер Арнштам дал два концерта, пользовавшихся большим успехом. Первый—у премьер-министра г. Исмет-Паши, второй в консерватории на симфоническом концерте под управлением г. Экрем-бея.

Сейчас мы едем монтировать картину в Ленинград, так как мы должны показывать ее уже 15 февраля 1934 г. в министерстве просвещения Турции.

КОНТУРЫ НОВОГО ТЕМПЛАНА

Советская кинематография, выполняя директивы правительства и партии о поднятии идейного и художественного качества кинокартин, планируя свою продукцию на 1934 г., исходила:

1. Из отбора режиссерских кадров, способных обеспечить высокое качество художественных фильм.

2. Из планирования продукции только на основе готовых сценариев.

Эти исходные пункты планирования были установлены первым всесоюзным производственным совещанием, состоявшимся в августе месяце 1933 года.

Тематический план производства художественных фильм был сверстан в результате работы второго всесоюзного производственного совещания по планированию художественных фильм, происходившего в Москве с 20 по 28 декабря 1933 года.

План намечает производство в 1934 г. 100 художественных кинофильм с выпуском товарной продукции в 1934 г. 79 художественных фильм.

По основным тематическим разделам план характеризуется следующими количественными показателями:

1. По тематике, характеризующей рост социалистической индустрии, намечено к производству 12 художественных фильм.

2. По тематике, характеризующей социалистическую переделку сельского хозяйства, намечено к производству 17 художественных фильм.

3. По тематике, характеризующей развитие культурной революции и рост нового быта, намечено к производству 12 художественных фильм.

4. По историко-революционной тематике намечено к производству 13 художественных фильм.

5. По военно-оборонной тематике намечено к производству 7 художественных фильм.

6. По детской тематике намечено к производству 10 художественных фильм.

План имеет два основных раздела:

Первый раздел—обеспеченность производства готовыми сценариями,—являющийся основным разделом плана, характеризующим готовность трестов к производству фильм в 1934 году.

Второй раздел включает в себе тематику, над которой тресты только работают в подготовке сценариев к производству в 1934 году. Этот раздел характеризует неподготовленность трестов и организаций к 1934 производственному году и должен быть доведен до производственной готовности в основном в течение первого квартала 1934 года.

Готовность производства по трестам характеризуется следующими количественными показателями:

Союзфильм: Переходящих на [illegible] — пять, [illegible] ГУКФ и [illegible] ми ин- [illegible] УКФ и [illegible] представленных [illegible] ние,— четырнадцать.

Сценариев, находящихся в доработке, расширенных либретто и тематических заявок, утвержденных совещанием по тресту Союзфильм,—**пятнадцать.** Из них два сценария, десять либретто и три тематических заявки.

Итого по тресту Союзфильм: звуковых постановок намечено—двадцать семь, немых—одиннадцать, всего—**тридцать восемь.**

По А/О Межрабпомфильм переходящих фильм—четыре.

Ни одного принятого, представленного и утвержденного сценария Межрабпомфильм не имеет. Имеются лишь два либретто и шесть заявок. На 1934 г. намечено **звуковых постановок**—одиннадцать, **немых—одна**, всего единиц — двенадцать.

По тресту **Украинфильм**—переходящих фильм нет, утвержденных всеми инстанциями сценариев—два, представленных в ГУКФ —два, требующих доработки—три, либретто—четыре, заявки—четыре. Итого: звуковых—девять, немых— шесть, всего **единиц—пятнадцать.**

По тресту **Белгоскино**—переходящих постановок нет, утвержденных всеми инстанциями сценариев нет, принятых ГУКФ—три, либретто—одно, заявки две. Итого: звуковых—**три**, немых—три, всего единиц — **шесть.**

По тресту **Востокфильм**—переходящая постановка одна, принятых ГУКФ сценариев—четыре, заявки—три. Итого: звуковых—четыре, немых—четыре, всего единиц—**восемь.**

По Госкинпром Грузии—переходящая постановка—одна, сценариев принятых ГУКФ—три, сценарий, требующий доработки, —один, либретто—три, заявка—одна. **Итого**: звуковых постановок—четыре, немых—пять, всего единиц—**девять.**

По тресту **Азгоскинпром**—сценариев, принятых ГУКФ,—три, либретто—одно. Итого: немых постановок—четыре, всего единиц —**четыре.**

По тресту **Арменкино**—сценарий, утвержденный всеми инстанциями,—один, сценарий, находящийся на доработке,—один, либретто—одно, заявка—одна. Итого звуковых—одна, немых—три, всего единиц—**четыре.**

Трестом Узбеккино—материал не представлен.

По тресту **Туркменкино**—сценариев, принятых ГУКФ,—два, итого—две немых единицы.

По тресту **Таджиккино**—сценарий, принятый ГУКФ,—один, заявка—одна. Итого: две немых единицы.

Всего по всем трестам—одиннадцать переходящих единиц.

Семь, принятых и утвержденных всеми инстанциями сценариев.

Тридцать два сценария—принятых ГУКФ.

Семь, находящихся в доработке.

Двадцать два либретто.

Двадцать одна заявка.

Всего пятьдесят девять звуковых и сорок одна немая постановка.

С началом 1934 г. все тресты и организации наряду с работой по реализации этого плана должны приступить к подготовке тематического плана 1935 года.

Первое всесоюзное производственное совещание по планированию художественных фильм 1935 г. созывается 15 апреля, на котором устанавливается основное направление темплана 1935 года.

Второе всесоюзное производственное совещание по планированию художественных фильм 1935 г., на котором должен быть сверстан тематический план 1935 г. на основе готовых сценариев, созывается 15 ноября 1934 года.

Главное управление кино-фотопромышленности при Совнаркоме СССР, утверждая публикуемый ниже план, обращает внимание трестов:

1) на необходимость тщательной доработки сценариев. Ни один сценарий не может быть запущен в производство без окончательного его утверждения ГУКФ как сценария, пригодного к производству;

2) на необходимость установления четких сроков запуска в производство и выпуска фильм, гарантирующих бесперебойное, непрерывное производство. Эта работа должна быть проведена на основе организации внутрифабричного планирования и хозрасчета с учетом мощности фабрик, количества павильонных и натурных с'емок, с запуском в производство фильм только при наличии детально разработанных планов с'емок по каждой фильме;

3) на большую конкретизацию руководства творческим процессом со стороны трестов, организацию и контроль руководителя треста за всем творческим процессом каждой кинофильмы.

Кинематография должна обеспечить в 1934 г. выпуск полноценной художественной продукции, намечаемой планом. Нужно решительно изжить положение, имевшее место в практике кинорганизаций, когда планы расходились с реальным их осуществлением на практике.

В 1934 г., обеспечивая высокое качество кинокартин, к организациям и лицам, допускающим в 1934 г. производство фильм, непригодных к выпуску на экран, должны быть приняты строжайшие меры взыскания вплоть до применения закона правительства о браке продукции.

(Прения по докладу т. Шумяцкого и заключительное слово будут помещены в следующем номере).

Б. ШУМЯЦКИЙ
К. ЮКОВ

28 декабря 1933 года.

„9 из 43"

Отношение директоров кинотеатров к кинохронике вполне характеризуется их отношением к конкурсу и к присуждению премий кинотеатрам, которые лучше других показывали и рекламировали хронику за последнее время.

На заседании жюри от 28 декабря, где должны были быть оглашены результаты конкурса по хронике, **из сорока трех кинотеатров** Москвы, участвовавших в конкурсе, **были представители только девяти.**

Прибыли директора тех кинотеатров, которые действительно в той или иной мере участвовали в конкурсе.

Из-за недостаточного присутствия представителей кинотеатров, участников конкурса, заседание жюри было перенесено на 7 января 1934 года.

Ш-ЛЬ

20 000 МЕТРОВ брака

Бракованная пленка поступает на Московскую фабрику во все увеличивающемся количестве, и уже никакие акты не в состоянии оградить работу групп от катастрофы.

Пленочные фабрики выпускают пленку не только с недоброкачественной эмульсией. Они умудряются выпускать ее с неправильной перфорацией. Пленка рвется, попадая на барабан аппарата. Это отражается на темпах и качестве работы, нервирует оператора и режиссера.

На-днях Московская фабрика отправила обратно 20 тыс. метров совершенно бракованной пленки (эмульсия 61 и 67), которую прислала Переяславльская фабрика для производства.

Общественность Московской фабрики Союзфильм должна послать в Шостку и Переяславль своих представителей с тем, чтобы наглядно показать рабочим и техническому персоналу пленочных фабрик «плоды» их безобразной работы, слишком дорого обходящейся советскому кино.

М. НИКОЛАЕВ

ФИЛЬМЫ ФАШИСТСКОЙ ГЕРМАНИИ*

В своей первой статье я старался дать анализ новых англо-американских фильм: «Президент-фантом», «Беглый каторжник», «Боковая улица», «Кавалькада», «42 улица». Эти новые англо-американские фильмы ясно показывают, что сегодняшняя фильма больше не является об'ектом произвольной спекуляции единичных производителей и делателей кинозвезд. Зритель перестал покорно принимать «фабрику снов», романтический реализм военных фильм и реализм ужасов в бандитских фильмах. Он признает более реальным, чем призрак «Франкенштейна» призрак экономического кризиса, стучащийся в дверь американского мелкого буржуа. Все эти перепуганные «Бэббиты» хотят непременно знать, кто именно стоит за их дверью, что в действительности происходит за ней. Новые американские проблемные фильмы являются явным откликом голодного похода безработных на Вашингтон, фермерских волнений и событий Форда в Детройте. Запоздалая попытка иронической самокритики, которая невольно переходит в возмущение! В слабой степени мы за последние годы наблюдали это явление в произведениях Бернарда Шоу. Эта судорожная ирония играет роль предохранительного клапана против едва переносимого внутреннего давления капиталистического режима. Но пар, вырывающийся через этот клапан, производит сигнал тревоги.

Совершенно иными по форме и содержанию являются звуковые фильмы гитлеровской Германии. Эти фильмы, как и англо-американские, стараются переделать действительность, они подделывают и искажают ее, заставляют эту действительность в фильме говорить собственным языком против воли постановщика, драматурга и режиссера, но делается это в них гораздо более голо, чем в американском кино. Вот, хотя и недавний, но ставший классическим пример.

Министр пропаганды Геббельс пустил в производство первую большую национал-социалистскую фильму «Штурмовик Брандт». Фильма должна была стать первым кинопроизведением, отображающим Третью империю. Одна из ответственных сцен показывала фашистский агитационный поход через Красный Веддинг, провокационный поход. Он должен был быть снят с возможной «документальностью». Он оказался слишком «документальным». Красные пролетарии Берлина не были только статистами. Они бросали в марширующих штурмовиков не только приготовленные картонные цветочные горшки, но в некоторых местах в штурмовиков летели цветочные горшки, наполненные камнями, тяжелые бутылки и чугуны. Так что «железная дисциплина», с которой наци должны были маршировать через Веддинг, действительно пригодилась. Колоннами было использовано даже «полное прикрытие».

Точно так же «проклятые» крики «Рот фронт» вперемежку с «Да здравствует Москва!» звучали слишком реально.

Но самое замечательное то, что, поскольку речь шла о стопроцентной нацифильме, цензура к ней не прикасалась. Фильма была показана также и в пролетарских районах северного Берлина. И берлинские рабочие бурно аплодировали именно в тех местах, когда «подлинные» цветочные горшки и бутылки летели в наци вместе с картонными. То же самое наблюдалось и в одном из городов Южной Германии.

После того как фильма демонстрировалась в течение недели, ее сняли с проката, вырезали «документальные» места и после этого снова храбрый «Штурмовик Брандт» демонстрировался в маленьких кинотеатрах.

Еще больший скандал получился с фильмой о Хорсте Весселе. Как известно, Хорст Вессель, предводитель штурмовых отрядов наци, опустившийся студент, был во время ссоры убит каким-то сутенером.. Явление — обычное среди отбросов общества. Но этот Хорст Вессель был Гитлером, Геббельсом и известным порнографическим писателем Г. Г. Эверсом провозглашен «национальным героем» Третьей империи.

Но тут произошло с киноработниками-наци обстоятельство, которое можно было предвидеть по опыту с фильмой «Штурмовик Брандт». Изображение среды оказалось слишком «документальным». Вещи имеют свою закономерность. Подлинная окраска пробивается через фашистскую лакировку. То, что национальный герой Третьей империи имел своей подругой проститутку, этого нельзя было замазать. Это известно всем штурмовикам не только в Берлине, но и во всей стране. Но Хорст Вессель был студентом и сыном пастора. Чего же проще, как заставить его спасти проститутку с улицы единственно из высокодуховных и благородных побуждений. Жаждущая крови берлинская «коммуна» предательски умертвила этого лучшего, благороднейшего и мужественнейшего штурмовика. Такова книга Эверса. Таков сценарий.

Для того чтобы фильма воздействовала, как документ, и звезда Хорста Весселя особенно ярко сияла над болотами северного Берлина, показали отверженных большого города во всей их ужасной неприглядности. В нищенских кварталах Веддинга показали бескровные, отчаявшиеся лица их обитателей и показали Хорста Весселя — красавца, в новенькой с иголочки штурмовой форме, как доброго сказочного принца среди отчаявшихся изголодавшихся берлинских пролетариев.

Эта фильма, стоившая миллион, была прямо-таки катастрофой, ибо Геббельсу пришлось запретить ее после предварительного просмотра. И только через неделю до основания перекроенную фильму выпустили под другим названием.

Что случилось? Каковы были причины такого беспримерного отречения от героя Третьей империи? Геббельс сам выступил на арену и об'явил в пространном об'яснении, что эта фильма является халтурой и не отражает величия образа Хорста Весселя.

Было ли это действительной причиной? Нет. Действительная причина была иная.

В этой фильме изображены отчаявшиеся лица берлинских пролетариев и рядом с ними с такой правдоподобностью изображен этот манекен в форме — красавец Хорст Вессель, — что противопоставление национал-социалистской «рабочей партии», представителем которой был Хорст Вессель, миллионам измученных подлинных рабочих выпирало из фильмы, как кулак, поднесенный к носу.

Хорст Вессель действительно был скверной халтурой, но не потому, что таким его изобразил Эверс, а потому, что таким его создали Геббельс и вся идеология наци в продолжение нескольких лет. И фильма обычно быстрее, чем театр, выявляет плохого актера. Фильма о Хорсте Весселе самым бесжалостным образом разоблачила идеологию наци. Реалистическое изображение берлинских нищенских кварталов рядом с лживым изображением Хорста Весселя должно было с удвоенной силой подействовать на миллионы пролетариев, которые увидели бы эту фильму. Такова была истинная причина, заставившая министра пропаганды Геббельса запретить собственную фильму. Еще слишком хорошо помнили неожиданное действие «Штурмовика Брандта». Также и здесь подлинная краска пробилась через фашистскую лакировку. Фильма обратилась против ее создателей, так велика была сила воздействия немногих реалистических сцен. Ленин часто приводил английскую поговорку, что «вещи говорят их собственным языком». В новых американских и немецких националистских фильмах вещи начинают говорить их собственным языком против воли режиссеров и их вдохновителей.

И третий пример. Чтобы привлечь к Гитлеру немецкую молодежь, была создана третья большая фильма о Третьей империи — «Юный гитлеровец Квекс». Карл Шенцигер, который пятнадцать лет назад вместе с нами переживал юношеские грехи экспрессионизма, написал сценарий. Точно так же, как в «Штурмовике Брандте», здесь тоже бывший коммунист, на этот раз юноша, после долгой борьбы и душевных мучений приходит в ряды гитлеровских молодцов. Но приходит не один. Он приводит с собой своего отца, который в продолжение тридцати лет состоял в партии социалистов. Он знакомит отца с наци и приводит его через собственную смерть (конечно, коварное убийство «коммуны») в ряды штурмовиков. Но не эта, уже надоевшая схема погубила фильму. На этот раз это сделали актеры. И как раз один из тех, кого считали до сих пор наиболее сильным в реалистических постановках, — Генрих Георге. Во время работы над фильмой «Юный гитлеровец Квекс» произошло следующее: Генрих Георге хотел по возможности «документально» изобразить превращение отца Квекса из социалиста в национал-социалиста и именно над трупом предательски «умерщвленного коммуной» сына. Эта «серьезная» потрясающая сцена была проникнута таким невольным потрясающим комизмом, что рабочие-зрители именно во время этой сцены разражались громким хохотом. Пришлось всю эту сцену вырезать. Так же и здесь подлинный реализм выявился сквозь лживую халтуру. Фильма вновь заговорила против ее создателей и постановщиков!

Немецкие пролетарии стали более ясно разбираться в той националистской патоке, которую предлагали им в то время, когда в действительности кровь революционных рабочих потоками льется в казармах пыток и когда ежедневно по несколько человек предаются в руки палача.

Поэтому-то и приходится запрещать все изготовленные Третьей империей фильмы. В них вещи говорят их собственным языком.

И не только вещи. В ноябрьском сообщении кельнского начальника полиции читаем, что в одном из кельнских кинотеатров во время киносеанса произошла антиправительственная демонстрация и пришлось арестовать свыше 100 человек.

Свыше 100 человек арестованы как враги правительства в одном только кинотеатре за выступление против Третьей империи при показе еженедельной хроники!

Что же случилось? Показали Гитлера во время его речи к рабочим, которые, конечно, в присутствии вождя вынуждены были молчать. Пролетарские зрители Кельна при просмотре этой хроники очень определенно ответили Гитлеру, показанному на экране... ибо свыше 100 человек только на одном киносеансе были арестованы за этот ответ. Вещи говорят их собственным языком, особенно говорят в сегодняшней фильме.

Теперь готовится четвертая националистская большая фильма «Вильгельм Телль». Фабула «Вильгельма Телля» достаточно известна по драме Шиллера. Она действительно является общим достоянием для всех германцев, от ученика начальной школы до тайного советника... Это — национальная святыня. Но только этот Телль, к сожалению, всего только рядовой демократический боец, «первый среди равных». К тому же он страдает угрызениями совести перед своим политическим убийством. Все это не увязывается с понятием о вожде Третьей империи. Прежде всего надо было этого национального германско-швейцарского героя переделать в национал-социалистского.

Глава поэтов Третьей империи Ганс Иост, как сообщает киноприложение к «Берлинер тагеблатт» в начале ноября, «взял на себя эту благодарную задачу». К этой ответственной миссии (поскольку в фильме встречаются швейцарские горы) были привлечены также и швейцарские историки культуры и советники искусства. Как видно, решили опять итти по линии наибольшего «документализма». И сейчас же материал начал протестовать. На этот раз в лице швейцарских консультантов.

Вот что пишет «Берлинер тагеблатт» об этих швейцарских сотрудниках: «...Эти люди (подразумеваются швейцарцы) исходят исключительно из соображений географического расположения и исторических предрассудков, ограничиваясь общепринятым мнением (совершенная противоположность свободной гитлерии). Поэтому нужно прежде всего этих швейцарских сотрудников отстранить, ибо несомненно, что дух Адольфа Гитлера в минувшие столетия воплощался в «Вильгельме Телле». Этого не хотят понять швейцарские консультанты. По этому поводу «Берлинер тагеблатт» пишет: «По идеологическим соображениям вместе с Г. Иостом и германскими творческими работниками, привлеченными к работе над этой постановкой, надо прежде всего вырвать ее от этих историков культуры и художественных советников, которых сама Швейцария выставила только в качестве консультантов».

Швейцарские эксперты могут утешиться Фридрихом Шиллером, который по отзыву «Берлинер тагеблатт» ...«драматург[illegible] ски не разрешил обсто[illegible] ибо он своего Телля [illegible] только орудием революционного движения, скромным человеком, который в качестве вождя не мог играть никакой роли». Новый «Вильгельм Телль» в постановке германской фирмы «Терра» создается сознательно и целеустремленно». По этой линии Телль становится вождем Адольфом Гитлером в швейцарских горах с луком и стрелами, в коротких кожаных штанишках. Уж если это не будет иметь успеха!.. Может быть, Генрих Георге сыграет Вильгельма Телля. Необходимо на этот раз добиться, чтобы зрители воспринимали фильму всерьез. Легко может статься, что, несмотря на историческую личность героя, вещи начнут говорить своим языком, и из этого национал-социалистского «Вильгельма Телля» родится первая полнометражная немецкая комедия.

Несколько слов о немецких кинорежиссерах и киноактерах. Где теперь немногие известные работники? Тривас («Ничья земля») работает в Париже, Пабст («Трехгрошевая опера», «Трагедия шахты») в Эпиней закончил комедию и теперь в Голливуде. Фриц Ланг («Метрополис», «Человек в мире», («Знак М»), работает у Поммера (европейское производство Фоксфильм) в Жуанвилле над «Лилиом», Елизавета Бергнер играет в Лондоне в английских фильмах. Фриц Кортнер также в Лондоне. Там же Эрнст Буш и Александр Гранах. Почти все известные немецкие киноработники работают вне Германии. Марлей Дитрих этим летом отказалась приехать из Парижа в Германию. Остались в Третьей империи только «альпийская фея» Лени Рифеншталь и Генрих Георге.

На примере созданных четырех больших фильм — «Штурмовик Брандт», «Хорст Вессель», «Юный гитлеровец Квекс» и «Вильгельм Телль» — мы видим, как обращается здесь материал фильмы, сырой материал действительности, против намерений и идеологии их создателей. Здесь уместно вспомнить слова Карла Маркса, что капитализм одновременно делает пролетариев рабами и освободителями.

Новые западные фильмы наглядно поясняют диалектическую предпосылку о том, что неверный тезис с неотразимой силой выдвигает правильную антитезу. Помимо желания производителя и режиссера [illegible] даже именно во[illegible] [illegible]их [illegible]анию (как в [illegible] [illegible] материалов [illegible] [illegible]ителя правильная [illegible]

[illegible]ДРИХ ВОЛЬФ.

* СТАТЬЯ ВТОРАЯ

памяти

Анатолия Васильевича Луначарского*

Скончался один из лучших большевистских деятелей искусства—Анатолий Васильевич Луначарский. Эта утрата одного из виднейших сподвижников Ленина и Сталина в деле создания советского большевистского искусства—необычайно тягостна. Те, кто имели возможность непосредственно работать с Анатолием Васильевичем Луначарским, знают огромную силу его эрудиции, большевистской критики, беспощадного разоблачения ошибочных, антимарксистских теорий в искусстве и страстной поддержки всего действительно нового, талантливого, революционного.

Еще недавно, несколько месяцев назад Анатолий Васильевич в одной из своих специальных работ подверг беспощадной критике западноевропейское кинематографическое искусство. Эта статья была написана непосредственно вслед за просмотром фильмы «Дон-Кихот», где главную роль исполнял Шаляпин. В этой статье Анатолий Васильевич указывал, что западноевропейская кинематография находится в порочном кругу и ей не под силу поднять высокие проблемы, поставленные бессмертной сатирой о Дон-Кихоте. Тов. Луначарский указывал, что только нашей советской кинематографии, основанной на высокой идейности, неразрывно связанной с мастерством, под силу разрешение этой задачи. В этой же статье, проникнутой огромнейшим оптимизмом относительно перспектив развития советского киноискусства, Анатолий Васильевич, указал, что нам нужно будет поднимать проблему воспроизводства на пленку лучших классических произведений и этим классическим произведениям давать нашу трактовку, трактовку класса-победителя, который создает новую пролетарскую культуру.



1875—1933

В одной из недавних бесед с Анатолием Васильевичем, которую мы вели, обсуждался вопрос о роли и месте советской кинематографии в семье советского искусства. И Анатолий Васильевич в блестящей форме, которая была так свойственна этому прекрасному работнику и ценителю искусства, указал место, которое кинематография должна завоевать и которое она до сих пор еще не завоевала среди других искусств. Он вспоминал, с каким восторгом говорил ему Владимир Ильич Ленин о значении советского киноискусства. Он вспоминал ряд людей, с которыми ему приходилось работать. Он указывал на старое поколение работников советской кинематографии и на огромную массу молодежи, которая идет за своими лучшими учителями.

Я думаю, что нашими кинороботниками никогда не будет забыта работа, деятельность и борьба Анатолия Васильевича Луначарского за создание и укрепление советского искусства и его важнейшего участка—кинематографии.

Б. ШУМЯЦКИЙ

**Из речи Б. З. Шумяцкого на пленуме второго темсовещания 28 дек. 1933 г.*

Друг советского кино

Советская социалистическая культура потеряла в лице Анатолия Васильевича Луначарского революционера - большевика, блестящего трибуна, крупнейшего марксиста-искусствоведа, талантливого драматурга, виднейшего теоретика по вопросам культуры и искусства.

Анатолий Васильевич принимал самое непосредственное и деятельное участие в жизни советской кинематографии. Достаточно вспомнить первые совещания по кино (1917—1919 гг.), созванные по инициативе Анатолия Васильевича, специальное совещание Наркомпроса союзных республик по кино, участие Анатолия Васильевича в художественном совете Госкино (1923—1924 гг.), в художественном совете Межрабпомфильм (1926—1929 гг.), проведение декретов и инструкций по авторскому праву в кино (1926—1930 гг.), подготовка работы партсовещания по кино (1928 г.), участие в дискуссиях АРРК и т. д.

Благодаря Анатолию Васильевичу мы узнали основные мысли В. И. Ленина по кино, высказываемые в беседе с Анатолием Васильевичем.

Огромное внимание Анатолия Васильевича к вопросам кинематографии, разносторонняя помощь, оказанная им нашей кинематографии, не ограничивались, конечно, организационными указаниями. Свой разносторонний художественный талант Анатолий Васильевич Луначарский нашел возможным применить непосредственно в киноискусстве. Анатолий Васильевич является автором ряда осуществленных постановкой киносценариев. Он один из первых советских писателей, который начал писать сценарии для кино.

Уже в 1918 г. им было написано два сценария: один для Ленинградского кинокомитета — «Уплотнение», другой — для Московского кинокомитета — «Мы выше мести». Оба эти ранние сценария являются призывом к лучшей части старой русской интеллигенции примкнуть к большевикам, к рабочему классу, к строителям нового социалистического общества, приложить свои силы в работе на огромном поле новой расцветающей культуры.

В последующих своих сценариях, относящихся к восстановительному периоду («Медвежья свадьба», «Саламандра», «Яд»), Анатолий Васильевич Луначарский с большой художественной силой вскрывает вырождение феодально-помещичьей аристократии, разложение буржуазной культуры, противоречие и загнивание капиталистического строя.

Советская кинематография вместе с партией и рабочим классом нашей страны, вместе со всем фронтом социалистической культуры и искусств потеряла в лице Анатолия Васильевича своего лучшего друга и активного строителя советского кино.

Г. БОЛТЯНСКИЙ



Прибытие праха А. В. Луначарского в Москву 1 января 1934 года

Дворец Советов

Большой зал Дворца советов будет в 30 раз больше зала Большого театра. Высота зала—в 1½ раза больше вышек радиостанции имени Коминтерна...

Это красноречиво говорит об об'еме той работы, которую должен провести НИКФИ, взявшийся за грандиозную задачу — кинофицировать Дворец советов, этот невиданный по масштабам архитектурный памятник эпохи.

Кинофицировать — это значит: установить все необходимое оборудование для демонстрации немых, звуковых и цветных фильм, сделать необходимые приспособления для проведения всех видов с'емки, наладить большую лабораторию для быстрой обработки заснятого здесь фото и киноматериала...

О работах, ведущихся в этом направлении, рассказал делегатам II тематического совещания научный сотрудник НИКФИ т. **П. Г. Тагер.**

Большой зал Дворца советов будет круглым. Решено поэтому установить в центре зала **4 экрана размером по 300 кв. метров каждый.** Для проекции на такую огромную площадь придется разработать специальную систему аппаратуры. Все 4 аппарата должны работать строго синхронно. Нужно разработать и специальную систему ламп интенсивного горения.

При с'емке в зале нужно будет осветить до 10 тыс. кв. метров пола. Для этого по предварительным подсчетам нужна электроэнергия мощностью до 10 тыс. киловатт, т. е. специальная электростанция.

Особенные трудности придется преодолевать при решении ряда светотехнических вопросов. Нужно учесть также и ряд акустических особенностей этого грандиозного помещения.

И все эти проблемы НИКФИ должен решать совершенно самостоятельно, ибо опыта по кинофикации сооружений такого масштаба нет ни в одной стране мира.

Стоимость всех этих работ, к научной проработке которых уже приступил НИКФИ, выражается ориентировочно в 10 млн. рублей. НИКФИ заключил с управлением строительства Дворца советов договор, по которому взял на себя ответственность за все работы, связанные с кинофикацией Дворца советов, и осуществление всех этих работ вплоть до сдачи в эксплоатацию.

И это ответственнейшее задание НИКФИ сможет разрешить лишь при широкой общественной помощи всех работников советской кинематографии.

М. С.

Кинопромышленность Америки

доклад А. Ф. Шорина делегатам второго темсовещания

Профессор Шорин предупредил аудиторию, что его доклад—это только беглые впечатления добросовестного наблюдателя, интересовавшегося всем, что относится к области кино. Командирован он был в Америку по другой линии и вопросами кино занимался, так сказать, «контрабандой».

Однако эти «беглые впечатления» оказались интересным докладом. Почти ни одного более или менее интересного вопроса не ускользнуло от внимания т. Шорина, и он в живой и увлекательной форме дал делегатам темсовещания полную картину сегодняшнего состояния кинематографии в Америке.

— **Качество звука, фотографии и проекции,** — говорит т. Шорин, — в Америке прекрасные. В звуке, нет никаких посторонних фонов. Доходчивость слова—большая, слышны и понятны даже беглые слова. Люди говорят, видимо, не нарочито для микрофона, а просто и естественно, как в жизни. Говорят несколько человек вместе, при беседе отворачиваются, ходят,—и все же речь звучит хорошо, ясно и натурально.

У нас в свое время были большие споры, на какой частоте нужно давать звук. В американских лабораториях я слушал звук, данный при частоте 4,5 тыс. и при нормальной амплитуде,—воспринимается хорошо, но когда мне продемонстрировали звук, данный при частоте в 7 тыс., я уловил огромную разницу в смысле чистоты и ширины диапазона звучания, а при частоте в 9 тыс.—ясность и чистота тембров становится просто изумительной. Происходит то же, что при наводке бинокля: сначала изображение хотя и видно так, что его можно разобрать, но не имеет той четкости и рельефности, как при полной наводке на фокус. При большей частоте звук приобретает ту четкость и реальность, как изображение в бинокле при наводке на фокус.

На службу этой задаче—дать четкий звук—поставлена вся звукотехника, на которую в Америке обращают очень большое внимание. Прежде всего стараются, чтобы все процессы (запись звука, лаборатория, проекция и т. д.) находились на одном и том же качественном уровне. За этим строго следят, пленка с малейшими отклонениями от нормы бракуется, театры, у которых не на должной высоте проекционная аппаратура, закрываются специальными инспекторами. Применяется особая антишумовая запись, которая требует при воспроизведении меньшую мощность и дает одинаковую слышимость во всем зале. А достигнуть одинаковой слышимости—нелегко. В таком театре, например, как «Мюзик-холл» в Радио-сити, театре, вмещающем 6 тыс. зрителей, для этого установлены за экраном 6 репродукторов и ряд скрытых микрофонов в зале. Когда это оборудование не включено, обыкновенный человеческий голос не слышен в отдаленных местах зала.

Хуже звучит **хроника,** что зависит, вероятно, от условий ее с'емки.

— Именно в связи с этой высокой техникой,—рассказывает т. Шорин,—в Америке развилось производство, главным образом, **разговорных картин.** Специальных «шумовых» картин там не делают вовсе. Натуральные шумы (скрип двери, шаги и т. д.) используются в художественных фильмах, причем до сих пор у них плохо получаются выстрелы, а такие звуки, как, например, шелест бумаги, сильно утрируются.

Граммофонная запись звука для кино умерла. Практически она не используется. Правда **«Белла»** и **«Вестерн электрик»** производят пластинки при помощи углубленной записи (около 7—8 тыс. периодов) и добились хороших результатов, но в продажу эти пластинки еще не пошли, идут старые, с поперечной записью.

Огромное распространение приобрела в Америке, да и в Европе, **узкая пленка.** Узкопленочник—очень небольшого размера, дешев (от 300—800 долларов) и прост в обращении. Думали, что он будет использован только любителями, но кризис заставил ряд мелких и средних кинотеатров (вместимостью до 2 500 человек) применить их для коммерческой эксплоатации. Заводы **«Радио-корпорейшен»** выпускают поэтому такие узкопленочники тысячами. Применяемая в узкопленочнике система оптики и лампочка (в 6,8 киловатт) дают возможность демонстрировать фильму на огромном экране. Правда, срок службы такой лампочки исчисляется в 24—30 часов, но она легко заменяется новой. Среди любителей же узкопленочник пока не получил особенно широкого распространения, главным образом, ввиду ограниченности количества копий фильм.

Проф. Шорин ознакомился с работами по узкой пленке во Франции и Германии. Но он считает, что звук и вообще качество проекции на широкой пленке получается значительно лучше. Сейчас ведутся дальнейшие работы по узкой пленке, причем в ней оставлена лишь одна перфорация, а на месте другой помещается звуковая дорожка. Узкая пленка применяется всюду. Так на Чикагской выставке при помощи кольцевой узкой ленты об'яснялись экспонаты.

Почти вся пленка в Америке—**несгораемая.** Вопрос о несгораемой пленке практически решен. Во Франции также вся провинциальная сеть работает на несгораемой пленке.

Вопросы **цветного кино** разработаны технически весьма совершенно. А. Ф. Шорин видел фильму, снятую по трехцветному принципу,—**«Техниколор».** От с'емки двухцветными методами в Америке уже отказались. Вначале цветное кино вызвало большой интерес, но потом, естественно, начало давать такие же сборы, как и «черное». А производство их стоит в 3—4 раза дороже. Поэтому из коммерческих соображений цветное кино сошло со сцены. В Голливуде закрыли даже фабрику. Делаются лишь цветные короткометражки (300—600 метров), которые демонстрируются **там** в каждом сеансе. Есть ряд предложений по цветному кино для узкой пленки, но они еще недостаточно совершенны.

По **стереоскопическому кино** работает телеграфно-телефонная компания **«Вестерн электрик»,** но т. Шорин был приглашен на просмотр стереофильм в день своего от'езда и ознакомиться с продукцией не успел. То, что он слышал и знает о стереокино, свидетельствует о том, что оно еще недостаточно разработано. В кинотеатрах стереокино вообще еще не демонстрируется. В Германии тов Шорин видел стереофильму для узкопленочника, но та же фильма в «черном» виде произвела на него большее впечатление.

Для записи звука в Америке пользуются **аппаратурой «Вестерн электрик»** и **«Радио-корпорейшен»,** которая вытеснила остальные системы. Снимают еще на аппаратуре, снабженной неоновыми лампами, но качество получается ниже, и эти фильмы идут, главным образом, для вывоза в Бразилию, Перу, Аргентину и т. д.

Огромным успехом пользуется система **перезаписи.** С'емка нескольких звуков сразу обычно не производится, а дополнительные звуки вводятся при помощи перезаписи в нужных местах и в нужном количестве. Все это регламентируется при помощи «кадровых часов». Последующее озвучание применяется лишь мелкими фирмами.

Телевизии в Америке фактически нет. Телефильмы не демонстрируются, по радио их не передают. Работают лишь отдельные группы энтузиастов (главным образом, в Чикого), которые передают по радио рисунки. На выставке в Чикаго одна автомобильная фирма демонстрировала телекино в целях рекламы. Размер экрана—1 кв. метр, качество—еще очень несовершенное. Однако в лабораториях этот вопрос разработан, и там можно уже смотреть первые телефильмы. Но для промышленной разработки нужно вложить в это дело до 5 млн., которых нет, и потому телекино развивается очень медленно.

В огромных **лабораториях по обработке пленки,** которые посетил т. Шорин, царит идеальная чистота. Пленка в процессе работы несколько раз чистится, очень тщательно налажен контроль и бракераж на всех стадиях производства.

Прекрасно организована в Америке **реклама.** В последнее время получила большое распространение **электрическая музыка.**

— О наших советских фильмах в Америке говорят,—рассказывает далее т. Шорин,—что они очень медлительны, театральны. Звук в наших фильмах—удовлетворительный.

Большой интерес в заинтересованных кружках вызвала переданная т. Шориным в печать статья с сравнительной оценкой различных систем аппаратуры.

Заключительную часть своего доклада т. Шорин посвятил вопросу **о состоянии звуковоспроизведения у нас.** Рассказав о работах, которые ведутся сейчас в наших лабораториях, т. Шорин убежденно и страстно доказывал необходимость всерьез заняться установлением высококачественного **типа проекторов и всего оборудования кинотеатров** и решительно отказаться от установки аппаратуры, собранной по частям. Плохое качество воспроизведения звука снижает качество всей остальной работы нашей кинематографии.

Доклад т. Шорина был выслушан с большим вниманием.

МИХ. Б.

Выполнили план

Рапорта предприятий Главному управлению кино-фотопромышленности—т. Шумяцкому, управляющим трестами, газете „Кино“

Союзкинохроника

В соответствии с отмеченными вами успехами Московской фабрики Союзкинохроники на участке борьбы за освобождение кинематографии от иностранной зависимости мы приняли на себя обязательства по изготовлению ряда об'ектов кинотехнического оборудования.

Настоящим Московская фабрика рапортует вам итоговые результаты за 1933 год.

А. Нами сконструированы и изготовлены нижеследующие об'екты кинооборудования.

1. Звуковые автоматические блоки к копировальным аппаратам 2 шт.
2. Хроникальный с'емочный автомат «Хроникон» 1 шт.
3. Передвижная электростанция «Лихтваген» 1 шт.
4. Синхронизированная моталка 1 шт.
5. Киносъемочный автомат 30 м. 1 шт.
6. С'емочный аппарат для подводных с'емок 1 шт.
7. «Тонваген» — полная звукозаписывающая установка на автомобиле.
8. Копировальный аппарат облегченного типа для нашей периферии.

Б. Нами сконструированы и находятся в процессе изготовления:

1. Звуковой монтажный стол (срок выпуска — I кв. 1934 г.).
2. Литоскоп для режиссерского монтажа (выпуск к XVII парт-с'езду).
3. С'емочный автомат с электромотором (выпуск к XVII парт-с'езду)
4. С'емочный автомат советской конструкции (I кв. 1934 г.).
5. Первый с'емочный аппарат «Хроникон» из первой серии нашего производства — (к XVII партс'езду).

В выполнении всех перечисленных об'ектов играли ведущую роль наши лучшие ударники:

1. **Ремер** — гл. механик фабрики.
2. **Ксандров** — инженер-бригадир.
3. **Усердов** — технорук.
4. **Константинов** — руководитель бригады «Хроникон».
5. **Леонтович** — автор камеры для подводной с'емки.
6. **Лебедев** — механик по лабораторной аппаратуре.
7. **Дик и Егиазаров** — сотрудники «Радиофильм», привлеченные для работ над «Тонвагеном».

В выполнении этих работ мы имели актив ударников фабрики (14 человек: Холмогоров, Евзеров, Саломатин и др.), которые подлинно большевистским отношением к работе обеспечили наши достижения на этом участке.

Эти первые итоги позволяют нам вступить в 1934 хозяйственный год с обязательством выполнить увеличенную программу наших работ, при той поддержке Главного управления кинофотопромышленности, партийной и профсоюзной организаций, которую мы имели до сих пор.

Директор фабрики Союзкинохроники ПОДОГОВ
Ответ. секретарь яч. ВКП(б) ДРУКАРЕВ
Председатель фабкома ДОБРОМЫСЛОВ

Союзтехфильм

Реализуя решения ЦК ВКП(б) о техпропоганде и о школе, трест Союзтехфильм рапортует о стопроцентном выполнении производственной программы 1933 г.

В условных полнометражных единицах продукция треста за 1933 г. составляет по валу—51,38, по товарной продукции—53,27.

Управляющий трестом Союзтехфильм
В. СОКОЛ

Ленинградская ф-ка

Под руководством коммунистической партии и ее вождя товарища Сталина и при непосредственном вашем руководстве Ленинградская фабрика **Союзтехфильм № 1 выполнила промфинплан 1933 г.**

Количественные показатели выполнения — 106,6 проц. [illegible], товарный выпуск—109,9 проц., затраты производства дают экономию в размере — 5 проц., [illegible]ки — 12 проц., зарплаты — 11,3 проц.

Качество картин выше среднего. Брака нет.

Фабричные расходы составляют 9,5 проц. против годового лимита 13,7.

Обещаем в 1934 году — темп не снижать, качество повысить.

И/о. директора фабрики КРЕСИН
Секретарь коллектива ВКП(б) КУЗЬМИН
Предфабкома ИВАНОВ

Дело взрослых

Выпуск на экран двух картин «Рваные башмаки»—Барской и «Отчаянный батальон»—Угрюмова и Народицкого привлек внимание широкой советской общественности к детской фильме. Эти картины, не свободные от ряда существенных недостатков, показали все же, что советская кинематография может обеспечить действительный расцвет этой важнейшей области художественной кинематографии.

Мы создали лучший в мире театр для детей; у нас имеется ряд первоклассных мастеров-литераторов, любимых детским читателем: Маршак, Чуковский, Кассиль и др., страна знает и заботливо выращивает юные музыкальные и живописные дарования. И только кинематограф делает пока что робкие и нетвердые шаги по пути к созданию подлинных произведений искусства для подрастающего поколения социализма.

Для того чтобы преодолеть это отставание, пора оставить взгляд на детское кино как на ведомственное дело, а на работников детской фильмы как на странных провинциалов от искусства и угрюмых неудачников. К детскому кино действительно присосались и присасываются подозрительные «режиссеры», бесталанные сценаристы, немощные педанты и «классные дамы» от педагогики. Но кто может отрицать, что в самые трудные годы забвения детской фильмы, невнимания руководства, «заговора молчания» критики, у нас сложились кадры энту[illegible] детскую фильм[illegible] способных к [illegible] творной работе [illegible] работает [illegible] мой реж. Жур[авлев] (фабрика), постановщик «Приемыша», «Реванша» и «Бомбиста»; **реж. Лебедев** своей картиной «Солдатский сын», несправедливо не отмеченной (она вышла в 1933 г.), во многом способствовавший развитию революционно-приключенческого жанра в детской фильме; **реж. Френкель** (Киевская фабрика), поставивший две звуковых детских картины — «Люли-люли, дитя» и «Красный платочек»; режиссеры **Народицкий и Угрюмов** (Ленинградская фабрика), своей работой «Отчаянный батальон» преодолевшие во многом ошибки первой картины «Ленинстрой»; реж. **Барская** (Межрабпомфильм), сделавшая серьезный сдвиг в работе над ребенком-актером («Рваные башмаки»),—вряд ли многим знакомы имена этих людей, выросших в процессе самоотверженной практической работы над картинами, повседневной заботы о своих юных питомцах-актерах, каждодневной борьбе за метр пленки, статью сметы, пункт договора,—людей, которые составляют теперь ядро детской художественной кинематографии. Схематики и педанты, привыкшие мыслить шаблонами и аналогиями, механически переносящие принципы технической фильмы в искусство, тянут советскую кинематографию на путь создания «своей», «собственной» специальной фабрики детской фильмы, **предлагают узаконить имеющуюся замкнутость и провинциализм детского кино.** Не пройдет! Детское кино в той мере будет развиваться, в какой оно сумеет мобилизовать все лучшие силы всех кинофабрик от Сталинабада до Ленин[града], в какой оно сплотит детских писателей всех национальных республик и областей, в какой оно сумеет превратить дело создания детской фильмы в общее величайшее дело всей советской кинематографии.

Для этого в первую очередь нужно обеспечить **привлечение 2—3 наших лучших кинорежиссеров** на детскую фильму, режиссеров, которые создадут образцы искусства кино для детей и возглавят общий фронт детского кино. Если рассматривать детскую фильму не как иллюстрацию к стабильному учебнику, а как полноценное искусство, открывающее новые идейные, стилевые, жанровые и др. перспективы, привлечение ведущих режиссеров будет осуществлено и одна из важнейших политических задач советской кинематографии выполнена.

В тесной связи с этим находится организованное и широкое **привлечение писателей.** У нас нет детской кинодраматургии, и она может быть создана только путем смелого и организованного привлечения лучших драматургических сил в детское кино, так, как это сделано по отношению к кино в целом. С помощью Детгиза, Театра для детей, специальной и общей прессы должна быть проведена эта работа, необходимое условие которой—индивидуальный тесный контакт и помощь руководства и режиссеров каждому из привлекаемых писателей.

Третье звено общей цепи мероприятий по под'ему детского кино—широкое развертывание критики сценариев и фильм. Каждый сценарий, каждая фильма, каждая постановка должна быть под пристальным вниманием печати.

Наконец, в-четвертых, в УКФ необходимо выделение специального ответственного лица, [веду]щего работу по детской фильме.

Тематический план 1934 г. по детской фильме, построенный на готовых сценариях, поручаемых постановкой проверенным режиссерам, еще далек от полного выполнения поставленных задач. Однако сценарии 1934 г. во многом отличаются от детских сценариев предшествующих лет.

Бросается в глаза прежде всего **жанровое** многообразие. Место стандартной «драмы», построенной по образцу «взрослых» фильм, занял ряд интересных жанров.

Реж. Журавлев по либретто **Филимонова** («Да здравствует молодость!») и при консультации проф. **Циолковского** готовит **научно-фантастическую фильму.** Богатые и увлекательные приключения академика Попова и пионеров, связанные с устройством аппарата для полета на луну, пребыванием путешественников на луне и т. д., опираются на строгую научную проверку и проникнуты единым идейным стержнем: большевики должны овладеть межпланетным сообщением. Картина (в той части, где действие происходит на земле) переносит зрителя в обстановку Москвы второй пятилетки: воздух пересекает аэропоезд Вальдена, глубокий ввод железных дорог на поверхности земли, метрополитен, гигантские, прекрасно оборудованные научные лаборатории и мастерские; далее развертываются действия, происходящие на луне, в летательном снаряде и т. д.

«Полет на луну» характерен как свидетельство перелома в сторону жанрового многообразия («Полесские Робинзоны», приключенческая «Азбука коммунизма»—комедия и т. д.).

Сценарии 1934 г. содержат и ряд интересных образов детей. Таков, например, Ленька из «На луну с пересадкой» писателя Пантелеева (для реж. Лебедева)—деревенский парнишка, овладевающий сложной техникой планеризма, Виктор и Мирон из «Полесских Робинзонов», исследователи и путешественники и др. Эти образы уже далеки от схематики и штампа ранее вышедших детских фильм. Нужна еще работа по приданию большей характерности образам **советской** детворы с ее лексиконом, поведением и т. д. и тщательная проработка образов взрослых, обычно более бледных, чем детей в сценариях 1934 года.

Исключительное значение в сценарии детской фильмы приобретает **сюжет.** Нужно отчетливо осознать, что без напряженного, увлекательного сюжета, тесно связанного и вытекающего из материала и замысла фильмы, не может быть полноценной детской картины (наметки такого решения сюжета намечены в «На луну с пересадкой»—Пантелеева). Все эти вопросы (а перечень их можно было увеличить) требуют еще тщательного изучения и проверки.

В цепи мероприятий по под'ему удельного веса детской фильмы в общей системе советской художественной кинематографии находится еще одно важное звено: **коренной перелом в культурном и материально-бытовом обслуживании работников детского кино (техминимум, учеба, литература отчисления, зарплата) и упорядочение проката** в плане **широкого продвижения** детских картин на общий экран.

А главное — **детское кино должно стать делом «взрослых», всей советской кинематографии.**

И. ВАЙСФЕЛЬД

ГЕРОИЧЕСКАЯ ЭПОПЕЯ

Сценарий Вс. Вишневского ставит задачу создания героической монументальной фильмы. Задача не нова. Но Вишневский подходит к ней по-новому. Из прошлых опытов наиболее характерны: «Октябрь» — программная фильма «интеллектуального кино», абстрагировавшая людей и события; **«Арсенал»** — героическая поэма, построенная на поэтических образных обобщениях и символах; позже **«26 комиссаров»** — хроника, приподнятая пафосом рассказчика и тоже от начала до конца **условная.** Вс. Вишневский же в сценарии **«Мы из Кронштадта»** хочет быть реалистом и стремится итти только от частного, «житейского», характерного, что сам пережил или видел.

Сценарий почти весь состоит из глубоко интимных, частных «камерных» моментов, которые в общем потоке должны составить монументальную историческую картину. Ощущение монументальности возникает здесь от ощущения стихийной огромности того что исподволь накапливается в отдельных непосредственных чувствованиях; оно растет потому что эти чувствования характерны для масс людей, участвующих в сценарии в крупных боевых столкновениях; оно крепнет это ощущение монументальности вместе с тем, как выясняется огромный масштаб темы. Эта тема — рождение мощи Красного флота. Идея: неизбежность, неотвратимость его победы, несмотря ни на что.

Раскрывая эту идею, Вишневский вводит в сценарий ряд сплетающихся мотивов. Их много Формирование из мастроса-братишечки сознательного борца Изживание розни, существовавшей между моряками и пехотой Раскрытие сущности революционной пролетарской армии, как интернационального классового товарищества. Героическое овладение техникой войны голодными и полубезоружными людьми Кровная классовая связь между моряками, красноармейцами и «деревней» — беднейшим крестьянством. Презрение бойцов к смерти и их страстная жажда жизни и продолжения своей жизни в других, в женщине, в детях, в классе, в борьбе за революцию, в борьбе, которая не может прекратиться, так как никогда не прекратится эта жизнь, не добившись полной своей победы.

При анализе всей художественной ткани этого сценария возникают вопросы, еще не разрешенные или не совсем правильно разрешенные Вс. Вишневским.

Верно ли дана характеристика действующих сил? На чем держится сюжет и насколько убедительно и стройно он развивается? Какими кинематографическими средствами выражения раскрывается идейная целеустремленность людей в масштабах большой исторической перспективы, необходимой для данной темы?

Колорит, эмоциональную фактуру матросов Балтфлота 1919 г., неповторимые в новом быту живые черточки в их поведении речи Вс. Вишневский воспроизводит с исключительной правдивостью и сочностью. Но слишком замедленно, туго,где-то под спудом созревает у матросов политическая мысль. Даже подчеркнуто если не равнодушие, то молчаливое нежелание спорить, волноваться из-за политических вопросов. Как будто матросам все совершенно ясно, или они движимы только классовым инстинктом. Это исторически неверно. В те годы во флоте, как и в любом отряде рабочего класса и беднейшего крестьянства, буквально клокотала в сложнейших противоречиях напряженная страстная ищущая мысль. Это было рождение новой философии и политики побеждающего класса. Мысль управляла стихией страстей, инстинктов, яростной волей к победе.

В матросах Вс. Вишневского не вижу агитаторов, трибунов, организаторов, командиров, пришедших тогда же из Балтфлота на все поля гражданской войны.

И слишком долго и устойчиво матросы в сценарии презирают и даже ненавидят пехоту: эта глубокая рознь, воспитанная при царизме, изживалась в годы революции не так медленно, постепенно, а диалектическим «скачком», в тот момент, когда матросы и пехотинцы стали плечом к плечу в бою против общего классового врага. Это произошло еще до 1919 г., и «вражда» сохранилась позже (если говорить о типичном явлении, а не о случайном пережитке) в совсем новом качестве, в форме взаимного соревнования и юмора, розыгрыша, подтрунивания.

И слишком пассивны мастросы в момент их казни в плену (сцена утопления в посоленной щепоткой соли речной воде). А главное, совсем не видно в среде кронштадтских матросов братской связи и взаимной помощи с питерским пролетариатом, т. е. не выявлена ведущая роль рабочего класса.

Партийное руководство дано в основном в двух нешаблонно задуманных и характерных человеческих образах командира-латыша и комиссара корабля. Но обоим им, особенно образу комиссара, недостает глубины социальной и партийной характеристики. Комиссар ничем неоправданно и просто для него неуместно отказывается сказать слова, необходимые перед отправкой отряда с корабля, он неестественно, пассивно молчит и совершенно бездействует во время утопления его с товарищами в плену. Образ комиссара слаб и односторонен еще потому, что он совершенно лишен интимных человеческих черт и связей, лишен индивидуального конкретного общения с кем бы то ни было. Он внутренне **изолирован.**

Необходимо указать Вишневскому на слабые стороны внутри органического внутреннего строя его произведения там, где слабость помешает художественно раскрыть идею фильмы. Поэтому не лишним будет и указание на то, что в пехотном отряде Красной армии у Вишневского не чувствуется присутствия рабочих **красногвардейцев** в то время, как именно они тогда составляли основное ядро нашей армии и сыграли огромную роль.

Композицию сценария в целом я выше условно назвал **«потоком»** накапливающихся, сплетающихся и соединяющихся в целостное единство многих социальных и «камерных» психологических мотивов. Об'единение происходит не на основе какой-либо отчетливо выделенной фабулы, а **по внутреннему смыслу** всего происходящего. Это все же не значит, что в сценарии нет и не должно быть драматургических узлов и единого сюжета. Эти узлы есть, как есть и сюжет или, вернее, есть два сплетающихся сюжета: борьба за революционный Питер и борьба вокруг женщины, которая, в конце концов оказывается женой командира-латыша.

Многие драматургические мотивы сценария, ряд подтем, которые мы перечислили, освещаются и драматургически завязываются и разрешаются на сюжетном мотиве борьбы вокруг женщины не меньше, чем вокруг борьбы за Питер, и, во всяком случае, более драматургически отчетливо и **конкретно.** Вместо того чтобы быть подсобной параллельной сюжетной линией, «мотив женщины» становится драматургически, ощутимо, зрительно более видимым, чем то, вокруг чего развертывается основная социальная борьба масс людей. Это большой недостаток сюжетной конструкции сценария, мешающий автору показать во весь рост свою основную тему и сделать вещь подлинно монументальной и героически массовой. Нам думается, что необходимо драматически конкретизировать борьбу за революционный Питер и именно в ней завязать основные драматургические узлы. В этой же борьбе, на ее этапах дать и основные разрешения всех социальных и психологических (даже индивидуальных) противоречий и конфликтов.

ХРИСАНФ ХЕРСОНСКИЙ

О СМЕЛОСТИ И ИНИЦИАТИВЕ

«Два товарища» сценарий проблемный в лучшем и подлинном смысле этого слова. При чтении сценария у вас ни на минуту не возникает ощущения, будто герои нарочито притянуты для того, чтобы решать заранее заданную проблему. Это значит, что самая проблематика сценария не навязана извне, не существует поверх и помимо персонажей. Она вырастает непосредственно из практики, это значит, что сценаристы стоят на правильном пути преодоления схематизма, который так характерен для некоторых наших фильм.

Три действующих лица стоят в центре сценария: **Лацис**—управляющий районным лесным трестом, **Глинка**—директор бумажной фабрики, которой лесной трест поставляет древесину, и **Зайцев**—управляющий строительством новых цехов при фабрике. Каждый из них представляет собою своеобразный тип хозяйственника: Лацис—подлинного большевика, человека широкой и смелой инициативы, прекрасного организатора. Глинка—особый тип руководителя, немного прижимистого, даже скуповатого, стремящегося все сделать хозяйственным способом и очень скудно отпускающего деньги, необходимые Зайцеву для строительства. Глинка—неумелый организатор, он не очень доверяет своим подчиненным и потому все стремится сделать сам, требует, чтобы каждая мелочь совершалась не иначе, как с его личного разрешения. Наконец, Зайцев, чьим девизом является «инициатива, напористость и молниеносный темп»,—человек, который привык не преодолевать, но обходить трудности, у него нет инициативы, у него есть только ловкость, деловитость, не соединенная с революционным размахом, деляческая умелость любыми путями раздобыть необходимые для порученного ему строительства материалы, умелость, которая, в конце концов, граничит с уголовщиной. Он бросает вокруг себя темных рыцарей блата, которые, в конце концов, желая отличиться перед своим руководителем, просто крадут со склада какие-то материалы. Система работы Зайцева дезорганизует производство, она нарушает план, она в корне враждебна всякому плановому началу. Зайцев умеет мыслить только масштабами порученной ему работы, все остальное его не касается, он человек без перспективы, отрицательный тип хозяйственника.

Самые эти персонажи—новы для нашей кинематографии. Еще никто ни в одном сценарии не пытался поставить проблемы отличия подлинно большевистской инициативы и напористости от инициативы деляческой, близорукой, приносящей не пользу, но вред строительству. Еще не было в кинематографии картины, в которой речь шла бы о типе руководителя строительства, о представителях комсостава промышленности. Еще не было, наконец, картины, в которой с такой конкретностью, как в сценарии **Каплера и Златогоровой,** ставился бы вопрос о значении плана в нашем строительстве, о смелости и инициативе в выполнении плана, об анархической, дезорганизующей напористости и нажиме дельцов и «блатмейстеров», которые разрушают наше плановое хозяйство. Зайцеву, сам того не понимая, способствует Глинка, который скупится, который не вовремя, с запозданиями выдает ему деньги на строительство, который, ложно поняв принцип единоначалия, подавляя инициативу подчиненных, стремясь все делать лично, неожиданно оказывается перед тем фактом, что постройка новых цехов для его фабрики совершалась незаконными, блатными способами. И опять-таки и этот персонаж действует в плоскости все той же проблемы, проблемы стиля в работе, но как отрицательный пример решения проблемы. Его бережливость —это вовсе не бережливость настоящего хозяина, это неразумная бережливость человека делового, но лишенного размаха, бережливость, которая способствует блатным подвигам Зайцева.

Эти персонажи показаны не только в обстановке их непосредственной хозяйственной деятельности. Значительное место в сценарии занимает ряд эпизодов, рисующий их в быту. И здесь несомненным достижением авторов сценария является то, что поведение персонажей в быту дано в единстве с их поведением в процессе работы, иначе говоря, что эти персонажи выступают как подлинные характеры, чей стиль, облик, походку вы узнаете в любой обстановке. И здесь очень характерно, как реагирует Лацис на разрыв с женой и уход ее к Зайцеву, какие бытовые неурядицы переживает Глинка, как ведет себя Зайцев в истории с Ириной и в последующей ссоре с Лацисом. Только так, на пути создания характера, может быть разрешена проблема создания «живого человека» в кинодраматургии.

Эти бытовые эпизоды вызывают только одно возражение—в иных репликах, в иных ситуациях заметен переход от комедийной системы ведения сюжета к водевилю, к испытанным способам «оживлять» людей какой-то одной черточкой, постоянно подчеркиваемой и выделяемой. Об этом хорошо сказал кто-то из сценаристов: это значит не характеризовать, но метить людей. Сюда относится, к примеру, типично водевильная история с зубной болью Лациса. Не стоит, впрочем, настаивать на из'ятии этих эпизодов, они не очень существенны.

Значительно бледнее, нежели Лацис, Глинка и Зайцев, остальные персонажи сценария. Это относится, в частности, к отсеку коллектива Губенко, к жене Глинки и к некоторым другим второстепенным персонажам. Искусство реплики, короткой и вместе характерной, изменяет здесь авторам. В плане чисто текстовом, в плане лексической характеристики отнюдь невыразительна решающая по своей идеологической и сюжетной роли речь Вари Глинки и речь Губенко.

Все эти тексты нуждаются во внимательной переработке.

Это, однако частности, отнюдь не определяющие основных тенденций, основных линий сценария. О нем необходимо писать и говорить, его необходимо поставить на широкое обсуждение, потому что именно этот сценарий намечает правильные пути для создания советской кинокомедии, забытого и вместе необходимого нам жанра.

Н. КОВАРСКИЙ

ОТ РЕДАКЦИИ

Статьи тт. Херсонского и Коварского печатаются в порядке обсуждения

ТВЕРДОЙ ПОСТУПЬЮ

В тематическом плане 1934 г. есть 17 сценариев индустриального раздела.

В буржуазном искусстве индустрия изображалась как фактор, уничтожающий индивидуальность, обкрадывающий человека интеллектуально, морально и эстетически. Таков Аллан в «Туннеле» Келлермана, утрачивающий все человеческое в процессе борьбы со стихией. Таковы герои Жюль Ромена. Таковы смятые и истерзанные жертвы капиталистической промышленности у Э. Синклера («Король Уголь», «Чикаго»).

Перед советским искусством поставлена была принципиально иная проблема показа роста и обогащения человеческой индивидуальности, укрепления классового самосознания пролетариата, вооружающегося техникой, чтобы освободить себя от капиталистической зависимости и победить силы природы. Эта проблема решается в литературе: «Великий или Тихий»—Лидина, «Энергия» — Гладкова, «Гидроцентраль» — Шагинян, «Ведущая ось» — Ильенкова, «Время, вперед!» — В. Катаева; в театре: «Мой друг», «Темп» и др.; в живописи картины Дейнека, Куприна, Вялова, Герасимова, Лехта и др. Советское искусство, обладая рядом значительных и интересных произведений «индустриальной» тематики, не создало еще своей «Поднятой целины» и «Твердой поступью».

К героям социалистической индустрии вполне применимы слова Маркса, сказанные по поводу изображения в искусстве «людей, стоящих во главе партии движения»:

«Было бы весьма желательно, чтобы люди, стоявшие во главе партии движения, — до революции ли, в тайных обществах или печати, после нее ли, в качестве официальных лиц, — были, наконец, изображены суровыми рембрандтовскими красками во всей своей жизненной яркости. Все существующие описания никогда не рисуют этих лиц в их реальном виде, а лишь в официальном виде, с контурами на ногах и с ореолом вокруг головы. В этих преображенных рафаэлевских портретах пропадает вся правдивость изображения». (Собр. соч., т. VIII, стр. 293).

В изображении героев соц. строительства у нас еще слишком часто встречаются «контуры на ногах и ореолы вокруг головы».

Слишком много ходульности, патетики, искусственности и статики. Положительный опыт, приобретенный в практике работы, используется мало и несистематично.

Однако советское кино постепенно освобождается от первых детских ошибок — использования индустрии как материала «фотогении». Освобожденные от этих ошибок «индустриальные» картины тем не менее не приобрели еще настоящей идейности, воплощенной в конкретных художественных образах. «Кино нехватает еще смелости, потому что ему нехватает идейности», — правильно указывалось на июльском тематическом совещании Это замечание полностью относится и к индустриальным картинам. Изображая «суровыми рембрандтовскими красками» героев социалистической индустрии, создавая целостные и увлекательные картины, кино должно расширить познавательный кругозор зрителя, помогать ему по-новому осваивать действительность, мобилизовывать так, как мобилизует читателя «Поднятая целина» или —Твердой поступью».

В сценариях «индустриального» раздела тематического плана 1934 г. еще немало следов прошлого.

В «Слепом» — Мдивани подчеркивается не огромная творческая работа, проведенная слепым инженером Андреевым в советском Баку, а его человеческая неполноценность.

Не средствами социалистического реализма, а лживой мелодраматичностью и патетикой в соединении с блатной «развлекательностью» пытается воздействовать автор на зрителя. В сценарии «Семеро сердец» (сцен. Мей) налицо элементы публицистичности, агитпроповщины.

Но не они, эти отрицательные стороны, сохранившиеся в работе сценаристов, определяют лицо плана.

Сценарист Исаев в «Большой игре» (Украинфильм) значительную и интересную идею реализует в образах Чингиза, партийца Плещеева, человека, при всех положительных качествах выработавшего в себе ряд специфических «партизанских» черт, рожденных практикой его непрерывной работы на новостройках.

В расширенном либретто «Огни волчьей горы» Недоброво намечает интересный образ рабочего Перерепенко, который в процессе борьбы за освоение советского Севера из выразителя отсталых настроений среди рабочих превращается в полноценного строителя нового Хибиногорска.

Большое значение имеет для Белгоскино сценарий Бродянского «Высокое напряжение». «Высокое напряжение» — единственный сценарий, который развернуто показывает борьбу за освоение техники на одной из электростанций БССР. Однако сценарий нуждается в исправлении.

Перегрузка и тяжеловесность материала дают себя чувствовать.

Исключительный интерес представляет собой сценарий «Два товарища» Каплера прежде всего как целостное, легко и ярко сделанное драматургическое произведение. Каплер тактично и умело сочетает в сценарии трезвый и последовательный без фальши и патетики реализм с настоящей, лишенной аттракционности, комедийностью. Его герои — Глинка, Лацис и Зайцев — запоминающиеся и яркие образы. Через них в сценарии показывается большевистский стиль в работе (Лацис) и преодолевающий буржуазное делячество Зайцев. Лацис, Глинка и др. даются не в абстракции, а в атмосфере их конкретного труда, их взаимоотношений и личной жизни. Сценарий еще не лишен политических недоговоренностей, связанных с недостаточным развенчанием блата, с необходимостью более яркой художественной расшифровкой его носителя Зайцева, Шукайло и др., и Лациса (который, кстати, не окружен столь запоминающимися фигурами приверженцев, как Зайцев). Большая и хорошая идейность в соединении с яркой драматургической цельностью «Двух товарищей» создают уверенность, что отдельные недомолвки и несовершенства, сохранившиеся в вещи, будут изжиты в режиссерском сценарии.

В.

Харпо Маркс в СССР

Их пять братьев—**Шико, Зепо, Гомо, Кручо и Харпо Маркс.** Эту блестящую пятерку знает вся Америка и Европа. Они всегда снимаются вместе — эти «Marx bruder» и умеют вызывать у зрителя веселый заразительный смех. Фирма **«Парамоунт»,** для которой они постоянно работают, гордится братьями Маркс. Их последняя фильма, комедия **«Утиный суп»,** пользовалась огромным успехом.

Харпо Маркс играет всегда «молчаливого брата»: ни в звуковой фильме, ни на сцене он никогда не произносит ни слова.

Харпо Маркс с группой иностранных туристов приехал в СССР. Он хотел только собственными глазами посмотреть нашу замечательную страну. Но внимание советской творческой общественности, интерес, проявленный ею к американскому артисту, быстро вернули его «в исходное положение». И Харпо Маркс, уступив настойчивым просьбам, выступил в концертах в Ленинграде и Москве.

Концерт в московском «Мюзик-холле» был организован наспех. Выступали артисты театра, снимавшиеся в кино. Однако печать спешки и непроработанности лежала на всем вечере.

Харпо Маркс выступил в маленьком скетче, поставленном режиссером **Арнольди.**

Перед скетчем выступил с кратким вступительным словом т. **В. И. Пудовкин.**

— Харпо Маркс,—говорит т. Пудовкин,—так сказать, «потомственный актер», его отец, его дед, все его братья—тоже актеры. Начал он работать в маленькой бродячей труппе и лишь в последние годы приобрел широкую известность не только в Америке, но и в Европе. Его жанр—типичный американский скетч, основанный на механическом сцеплении трюков. Его задача—вызвать у зрителя смех. Харпо Маркс так же, как Монти Бенкс, как Бестер Китон, как Чаплин, создал себе постоянную маску. Его маска—счастливенький дурачок с большими, невинными, голубыми глазами. Этот дурачок часто попадает в нелепые положения, но всегда счастливо выпутывается из них, вызывая смех у зрителя. Его вещи—бессодержательны и не глубоки, но нам очень стоит присмотреться к его творчеству и поучиться той необычайной четкости и точности в работе, которая свойственна американским киноактерам вообще, а Харпо Маркс, в особенности.

Вечером 31 декабря Харпо Маркс, закончив свое путешествие, выехал в Америку. Он поделился с нами своими впечатлениями о СССР.

— Я в Америке видел мало советских фильм, — говорит Харпо Маркс, — но то, что я видел,—это прекрасные вещи. Что же касается театра, то такого богатого театра, как в СССР, нет ни в одной стране мира. И это не только мое личное мнение—таково общепризнанное мнение критики.

Ленинград и Москва и вообще то, что я смог за короткий срок увидеть в СССР, произвело на меня огромное впечатление. Я очень сожалею, что не мог ознакомиться с СССР полнее,—говорит Харпо Маркс,—но то, что я видел, убеждает меня в том, что темпы жизни в вашей стране приближаются к нашим американским темпам.

Кино в Америке,—рассказывает Харпо Маркс,—как и вся американская промышленность, ощущает кризис. И его оздоровление возможно только вместе с общим оздоровлением хозяйственной жизни страны.

Рассказывает Харпо Маркс и об известных киноартистах Америки.

Бестер Китон сейчас **ничего** не делает и неизвестно, когда он приступит к следующей своей работе. Чарли **Чаплин** целиком поглощен работой над одной своей фильмой.

— Две вещи: **«Мертвые души»** и **«Вишневый сад»,** которые я видел в Москве, я никогда не забуду, — говорит Харпо Маркс.—Не забуду и того теплого, товарищеского отношения, которое я встретил и в Ленинграде и в Москве.

Особенно ту творческую помощь, которую оказал ему т. Арнольди, поставивший скетч, в котором Маркс выступил на концерте, и актеров **И. Бий и Кетат,** разыгравших с ним этот скетч.

МИХ. Б.

ДОЛОЙ КОРИДОР!

Когда я начинал «Пышку», был составлен план. Составил его плановый отдел. Я изучил план и нашел его безупречным.

В коридоре фабрики (знаете ли вы наши коридоры? Я думаю, знаете)... Итак, в коридоре фабрики один из старожилов спросил меня, когда я намереваюсь сдать картину. Я сказал, что 26 декабря 1933 года. Старожил подумал, прикинул: «Что ж,—сказал он,—пожалуй, в марте 1934 г. вы сдадите, если все будет в порядке».

На фабрике идет все время двойное планирование: официальное и «коридорное». Конечная правда всегда оказывается на стороне коридорных «плановиков».

Они не высчитывают, они не согласовывают, они не ездят в трест за лимитами и не созывают совещания цехов. Они прикидывают на-глазок, исходя из следующего железного коридорного правила: на фабрике одновременно могут сниматься две картины, три картины уже вызывают заторы и простои, четыре картины снимать нельзя, одну придется заморозить (разумеется, здесь не идет в счет мультипликация, при помощи которой так любят у нас выполнять планы). Из этого правила с неизбежностью вытекает: **на день официального плана накинь день простоя.**

Я отнесся сначала к этому положению скептически. Подумайте: величайшая фабрика в Европе! Фабрика, рассчитанная на десятки картин! Но пройдя все круги нашего доморощенного ада, я согласился с коридорными плановиками и теперь вместе с ними утверждаю незыблемость этого нелепого на первый взгляд правила: на Потылихе, на величайшей в Европе фабрике, при данном состоянии производства можно одновременно снимать три, максимум четыре картины, причем сроки их производства не 7 месяцев, а год.

Следовательно, даже «малый» план на 15 картин **не выполнен. Три картины одновременно, шесть картин в год**—вот своеобразный преступный лимит фабрики в ее теперешнем состоянии, лимит, с неизбежностью диктующий каждой картине серию вынужденных отдыхов в самом разгаре с'емок.

Попробуем иллюстрировать это положение.

1. **Площадь.** Площадь—это то, чего у нас много. Из четырех гигантских павильонов три вступили в строй полностью, четвертый используется частично и нерегулярно, но все-таки используется. Снимается сейчас всего 5 картин: «Джаз», «Восстание человека», «Энтузиасты», «Пышка», «Сын хозяина земли». Может быть, часть площади пустует? **Нет.** Нисколько. Наоборот. «Сын хозяина земли» за **недостатком площади** снимается в Межрабпоме. Итого уже не 5 картин, а 4.

«Пышка» **за недостатком площади** стоит уже больше месяца и простоит еще недели две. Итого уже не 4 картины, а 3.

Из этих трех картин «Энтузиасты» и «Восстание человека» переживают регулярные простои **из-за нехватки площади.**

И только одна картина «Джаз» более или менее обеспечена площадью.

Таким образом, коридорное утверждение—три картины с грехом пополам, четыре с катастрофами—продемонстрировано фабрикой с обаятельной яркостью и убедительностью. Каковы же причины такого положения?

2. **Постройка и с'емка.** Представьте себе, что у вас павильон в 250 кв. метров, и что вам нужно снять картину в 10 декораций. Каждая декорация требует 3 дня с'емки и 3 дня постройки. Вы будете занимать площадь под постройку 30 дней и под с'емку столько же. Итого павильон будет занят 60 дней.

Можно ли сократить эти сроки? Разумеется. Для этого нужно иметь не 250, а 500 кв. метров площади. Тогда вы сможете строить декорации параллельно со с'емкой, и группа, беспрерывно переходя из декорации в декорацию, закончит работу в 30 дней.

Теперь представьте себе, что у вас не 500 кв. метров, а тысяча. Сокращать далее сроки производства вы уже не можете, и лишние 500 метров вам не нужны. Чтобы загрузить их, нужно или пустить вторую картину или... постараться строить каждую декорацию не 3 дня, а 6 дней. Тогда вы снимете картину в те же 30 дней, но занята площадь не в 500, а в 1000 кв. метров. Фабрика будет иметь видимость загруженности.

Теперь вообразите, что у вас не 1 тыс., а 3 тыс. кв. метров, что вы хозяин Потылихи. Перед вашим очарованным взором сразу возникает блестящая перспектива: строить декорацию не 3 и не 6 дней, а дней этак 15—20 и на всех трех тысячах метров снимать все ту же самую одну картину и еле-еле, с натугой, со стонами проталкивать еще две по очереди: первая снимает — вторая стоит, вторая снимает—первая стоит.

Это не анекдот, это фактическое положение вещей. Декорации действительно строятся по 15 дней и больше. В об'яснение этого безобразия приводятся ссылки на нехватку рабсилы и на лимиты зарплаты. Мне запланировали постройку «гостиной» в 14 дней и тут же сообщили, что если я соглашусь снимать в Межрабпоме, то там ее построят в 4—5 дней. Первые мои три декорации снимались в общей сложности 11 дней, а **строились и разбирались около 60.** Таким образом, площадь на 85 проц. была амортизирована под постройку. Я не имею возможности сделать точные вычисления, но наглазок я определил загруженность площади под с'емки за 2 месяца максимум в 20 проц. Я предлагаю желающим проверить эти данные и убежден, что точные цифры окажутся еще страшнее. **Площадь фабрики занята не под с'емки, а под постройку.** Вся идиотичность этого нелепого положения делается особенно чудовищной, когда из-за нехватки площадки приостанавливаются картины.

Но фабрика твердо выдерживает марку; три картины одновременно и не более.

3. **Прочие обстоятельства.** Но если при 3 тыс. метрах площади фабрика умудрилась свести пропускную способность павильонов к двум-трем типам, то тем более это относится к подсобным цехам.

Так, например, на фабрике 4 квалифицированных гримера. 4 гримера — это максимум 4 картины.

Так, например, на фабрике ровно столько осветителей, чтобы при одновременной с'емке 3 картин им приходилось работать по 12 и больше часов. На четыре их категорически нехватит.

То же самое с костюмерами и реквизиторами. **Такая** «костюмная» картина, как «Пышка», вообще не получила костюмера и реквизитора и взяла двух комсомольцев на выучку.

Материал трех картин максимум пропускает текущая печать лаборатории. Мне приходилось ждать материала по месяцу и больше (сейчас, например, в конце декабря я получаю материал, снятый **в начале октября).** На проявке позитива стоял один единственный специалист. Когда его не стало, дело пришлось поручить мальчику-практиканту. Это сейчас единственная и бессменная техническая сила по проявке позитива. Этот универсальный мальчик ведет проявку всей текущей печати по всем картинам. Помимо пропускной способности результаты плачевны и по качеству.

Далее: на фабрике одна звуковая просмотровая будка и один закуток для просмотра немых картин. Раньше было больше будок, но убедившись, повидимому, что больше 3-х картин все равно не снимать, фабрика излишние будки ликвидировала.

Словом, положение—«три картины с грехом пополам» прочно в'елось в сознание фабричного коллектива.

Результаты: когда был золотой век, когда я еще снимал, ко мне подходил режиссер Птушко: «Из-за вас, — говорил он, — столярный цех ничего мне не делает». **Потом я подходил к Птушко: «Из-за вашей декорации, — говорил я, — мы стоим уже 3 дней, нехватает постановщиков».** Тем временем приехал «Джаз». Собралась дирекция. Совещались, кого приостановить. Решили — «Пышку». **Три картины и не более.**

Ребенку ясно, что одна из основных причин простоев — это недостача рабочей силы. Я спрашивал, почему допускается такая нехватка рабочей силы. Мне отвечали: дело в фондах зарплаты, они малы, мы не можем превышать их. Тогда я поинтересовался, по каким статьям идут убытки от простоев, достигающие только по моей группе 60 тыс. рублей. Оказывается, что убытки тоже падают на фонды зарплаты. Итак, чтобы не перерасходовать, скажем, 5 тыс. рублей по фондам зарплаты, мы тратим впустую во время простоя 60 тыс. рублей по тем же фондам зарплаты других частей фабрики **и задерживаем на 2 месяца выпуск картины!**

В результате такого ведения дела падает и производительность труда. Срывы с'емок, простои, задержки, невыполнение плана настолько вошли в систему работы фабрики, что никого уже не трогают. Я сам слышал такой разговор в бухгалтерии. Администратор: «Что вы делаете? У нас срывается с'емка. Работник бухгалтерии: «А мне какое дело». Если фабричный работник смеет так говорит о срыве с'емки, то это показатель глубочайшего равнодушия к производству.

Тот же самый старожил, который предсказал сроки окончания «Пышки», на-днях авторитетно заявил, что и в 1934 г. фабрика сможет выпустить максимум 7 картин. Но теперь я выслушал его соображения внимательно, и, честное слово, он недалек от истины.

Знает ли дирекция, как обстоят дела? Конечно. А трест? Разумеется. А ГУКФ? Безусловно. Я беседовал с этими инстанциями. Мне отвечают: безобразие. Но тут же добавляют: впрочем, виноваты сами режиссеры, слишком большие декорации делают.

Слов нет. Декорации на Потылихе получаются большие (стены так действуют). И режиссеры, которые на других фабриках отлично умещаются в павильонах, площадью 200—250 метров, на нашей ф-ке строят декорации не ниже 400. Мания гигантизма и наплевательское отношение к средствам, вообще говоря, довольно распространенная болезнь. Но сейчас моя тема не режим творческой экономии, а работа техбазы.

Я, предлагаю: сесть спокойно. Подсчитать годовую площадь Потылихи в метроднях (помножив площадь павильонов на 300 рабочих дней). Получится, скажем, миллион метродней. Поделить этот миллион между группами и техбазой. Группам — 400 тыс. Техбазе — 600 тыс. (заметьте — техбазе я даю на 50 проц. больше). Исходя из этих цифр, определить **лимит павильонов для каждой картины в метроднях.** Скажем, режиссер Сидоров получил 30 тыс. метродней. Он может делать одну гигантскую декорацию и 15 маленьких, он может снять всю картину в бесчисленных уголках, он может сократить количество павильонных сцен и зато строить огромные декорации. Это его дело. Но лимит он превышать не имеет права.

С другой стороны, и техбаза должна получить **лимит на постройку и разборку декораций в тех же метроднях.** И в этот лимит она обязана уложиться. При этом и с'емочным группам и техбазе нужно дать какой-то процент допуска на возможные дос'емки, перес'емки, на пустование павильона весной и т. д. Превышение лимита должно рассматриваться, как уголовное преступление.

Я утверждаю, что простейший подсчет покажет максимальный срок постройки декорации в 5—6 дней. Иначе план невыполним.

При определении штата постановщиков, столяров, маляров, чернорабочих исходить из этих лимитных **сроков** выполнения работ.

Это решает одну сторону проблемы — площадь. Но этого мало. Фабрика похожа на головастика с огромным, распухшим телом — павильоном и жиденьким хвостиком — цехами. Цехи необходимо развернуть, и развернуть немедленно, исходя из тех же твердых цифр одновременной с'емки не трех, а шести-семи картин. Ибо к весне именно столько картин и будет сниматься (страшно подумать, что все эти картины будут плясать вокруг одной просмотровой будки и грызть друг другу горло из-за гримеров).

Словом, планировать, исходя из потребности, а не из абстрактной схемы, планировать действенно, а не бумажно, уничтожить ножницы между планами «коридорными» и официальными.

Для этого нужно сломать шею всей системе организации производства на нашей фабрике. И я убежден, что это не повлечет за собой разбухания штатов, ибо штаты фабрик пухнут не от рабочих, а от тунеядцев. (Кстати, любопытно подсчитать, какой процент фондов зарплаты пришелся на лиц, находящихся в простое).

МИХАИЛ РОММ

от редакции

Внутрифабричное планирование, в частности, организация работ постановочного цеха — вопрос чрезвычайно больной и требующий усиленного внимания как руководства, так и всех работников кинофабрик.

Предложения режиссера М. Ромма требуют серьезного обсуждения особенно сейчас, **при вступлении в новый производственный год.**

Завоюем право на рапорт!

Дорогие товарищи шостенцы!

Сотни тысяч пролетариев Советского союза включились в **производственный поход имени XVII с'езда партии** и дали боевые обязательства, которые должны быть выполнены к открытию с'езда.

Мы, рабочие и ИТР Переяславльской пленочной фабрики, по примеру лучших пролетариев страны тоже решили включиться в этот поход.

Кино-фотохимическая промышленность **в большом долгу перед пролетарским государством.** Промфинплан 1933 г. мы не выполнили и недодали несколько миллионов метров пленки, в которой так остро нуждается страна. **Наша фабрика выполнила свой план за 11 месяцев при задании в 8.500 тыс. метров пленки только на 78,53 проц., дав стране лишь 6.675 тыс. метров пленки. Узкой пленки с июля по декабрь мы выпустили 38 тыс. метров, а план был 200 тыс. метров.**

Себестоимость пленки не снизили, а брак достиг у нас 34,96 проц. при плане в 33,58 проц.

Почему сорвалось у нас выполнение плана? Наши фабрики оборудованы хорошо, агрегаты — новые. По своей мощности обе наши фабрики рассчитаны на выпуск куда большего количества пленки.

Мы привыкли всю вину валить на сырье. Правда, сырье у нас многое решает и с ним у нас постоянные перебои: то нет его к сроку, то не отвечает кондициям. И сегодня мы должны открыто признать, что в перебоях этих виноваты прежде всего мы сами: за сырье не боролись, сырье не экономили. Возлагая все надежды на трест, сами мы проявили мало инициативы для того, чтобы добиться сырья в нужном количестве и качестве. Снабженческий аппарат нашей фабрики работал безответственно, из рук вон плохо, не болея душой за производство. Мы были оторваны от заводов-поставщиков, не держали крепкой деловой связи с рабочими этих заводов. Мы еще не овладели процессом рекуперации, и поэтому возврат эфира достигает у нас только 20—22 проц., а спирта — 32—35. Не выполнив нормы возврата, перерасходовали спирт и эфир на 31 проц.

Плохо мы боролись за производственную дисциплину, за четкую организованность всей работы. У нас есть немало лодырей, разгуливающих по цехам, и бракоделов, которые портят драгоценнейшее сырье. Неумело еще многие из нас работают: **техника пока что обгоняет нас,** особенно новичков. Наша техническая учеба до сих пор давала слабые результаты, потому что она была оторвана от производства.

Со всей решительностью ударить по лодырям, бракоделам, ввести железную производственную дисциплину, наладить техническую учебу — наша боевая задача.

Не научились мы еще культурно работать. Наши агрегаты, наше сырье, все наше производство требуют идеальной чистоты, аккуратности, сугубого внимания и осторожности, четкой дисциплины. Все это должно войти в плоть и кровь каждого рабочего, в организацию всей нашей работы.

В состоянии нашего фабричного хозяйства есть целый ряд серьезных недостатков, мешающих четко организовать работу. И мы, к нашему стыду, плохо боролись с этими недостатками.

Теплосиловое хозяйство у нас — самое узкое место. Наши два старых котла дают пар с низкой температурой. **И мы почти ничего не сделали для того, чтобы рациональнее пользоваться паром наших котлов, чтобы экономить его и доводить до нужной температуры.** Нам надо заново создавать теплосиловое хозяйство, иначе мы всегда будем в прорыве. По этой линии мы должны пред'явить счет и тресту, который, несмотря на неоднократные требования фабрики, не помог нам.

Наш **цех основы** работает беспрерывно, ежедневно, в три смены. Малоксерное отделение еще не готово к нормальному производству узкой пленки. **Нам нужен новый малоксер и фильтр,** и мы должны установить их в кратчайший срок. Пластификаторы у нас свои — в нашей лаборатории мы уже начали их выработку и думаем довести ее до 5 кг в день.

В подслойном отделении у нас пока только две машины: одна наносит лак, другая — подслой. Сейчас ремонтируем третью, которая будет производить одновременно обе операции. **Монтаж мы должны закончить к 15 января, и тогда производительность подслойного отделения вырастет вдвое.**

В эмульсионном цехе все время были неполадки с эмульсией для узкой пленки. Мы практическим путем отыскивали верные рецепты. Пока это дело осваивалось, мы сделали 34 тыс. метров брака узкой пленки. Теперь с рецептурой благополучно, но потребители узкой пленки должны помнить, что она скоро старится, и не держать ее долго на складе.

В поливном отделении бьет по производству наша бедность в паре, если вести полив нормальной пленки, нехватит пара для подслоирования узкой пленки. Поэтому мы решили: в день подслоирования узкой пленки нормальную пленку не поливать, а поливать ее в день полива узкой, причем узкую поливать в первую очередь.

В отделочном цехе еще много недочетов. Наши потребители часто жалуются на небрежную упаковку, пыль, грязь, царапины на пленке и т. п. Все это целиком зависит от нас, только от нас, от нашей плохой организованности, слабой дисциплины и некультурности. И мы с этими безобразиями должны покончить во что бы то ни стало.

В борьбе за качество пленки большую роль играет технический контроль, но в нашей лаборатории он несколько ослаб. Мы должны будем по-новому распределить силы ОТК, всюду расставить его посты. **Мы должны будем свести брак пленки до минимума и поведем непримиримую борьбу с браком, как с противогосударственным преступлением. Мы единодушно одобряем постановление правительства об ответственности за выпуск недоброкачественной продукции и будем проводить его в жизнь безоговорочно и жестко.**

Коллектив ИТР и рабочих нашей фабрики понимает всю важность задания—дать в 1034 г. не менее 3 млн. метров узкой пленки — и полон готовности по-большевистски решить эту боевую задачу.

Среди нас есть прекрасные работники, все свои силы и умение отдающие производству, работающие по-ударному, не за страх, а за совесть. **Мы гордимся ими и ставим их труд в пример всем нашим рабочим и ИТР.**

Это — комсомолец, троммельщик **Гусявин,** поливщик **Зарубин,** фильтровщик **Кузьмин,** варщица эмульсионного цеха коммунистка **Денисова,** слесарь механик отделочного цеха коммунист **Бацин,** коммунистка **Крюкова,** перфораторщица отделочного цеха, т. **Горюнов,** руководитель лаборатории пластификаторов, **Федосеев,** мастер подслойного отделения цеха основы.

Это — зав. отделочным цехом т. **Горчаков.** Его цех в трудных условиях резки настолько хорошо освоил перфорационный станок и наладил работу, что по вине цеха не было ни метра брака.

Это, наконец, т. **Цветков,** быв. нач. эмульсионно-поливного цеха, сейчас энергичный организатор производства узкой пленки. Он много сделал для изыскания рецептуры ее подслоя, неослабно следил за процессом производства узкой пленки, начиная от загрузки малоксера и кончая отделкой.

Дать десятки новых подлинных ударников к XVII с'езду партии, работать по-ударному, так же, как наши лучшие ударники — Гусявин, Зарубин, Денисова, Бацин и др., — дело чести каждого рабочего, инженера фабрики.

К XVII с'езду партии мы сегодня торжественно обязуемся дать 200 тыс. метров узкой пленки.

Беремся к XVII с'езду партии выпустить (за декабрь и январь) 1 млн. 600 тыс. метров нормальной пленки.

Брак обязуемся снизить по позитиву до 27 проц. и по негативу — до 33 проц.

Возврат — довести по спирту до 40 проц. и по эфиру — до 38 проц.

Обязуемся повести решительную борьбу за сырье, делом помочь тресту и поставщикам. Мы непосредственно свяжемся с рабочими и ИТР главных заводов-поставщиков, пошлем к ним своих делегатов, проведем совместные совещания и конференции, чтобы добиться своевременной и аккуратной отгрузки в наш адрес сырья нужного нам количества и качества. Руководители снабжения тт. **Вострухин** и **Найденышев** обязаны в кратчайшие сроки коренным образом перестроить работу снабженческого аппарата фабрики и поднять ее на высоту боевой задачи — выпуска 200 тыс. метров узкой пленки.

У нас не введены еще в широкую практику **10—15-минутные производственные совещания до и после смены,** а они (там, где проводятся) дают блестящие результаты в борьбе за труддисциплину, за выполнение количественных и качественных показателей промфинплана. **Мы обязуемся к XVII с'езду партии это мероприятие ввести в практику всех цехов, отделов и смен.**

Вас, товарищи шостенцы, призываем последовать нашему примеру и вызываем на социалистическое соревнование.

Перед вами, по нашему мнению, **особо остро стоят задачи: довести процент рекуперации с 13 до 30 и освоить производство спецсортов негативной пленки.**

Без пленки, которую мы с вами, товарищи шостенцы, делаем, **без хорошей пленки и в достаточном метраже, наша кинематография своих политических задач не выполнит.** Без узкой пленки она не продвинет свои художественные произведения и учебные фильмы в школы, колхозы, в широчайшие массы трудящихся. И главными виновниками этого будем мы с вами.

Дадим пролетарское слово не допустить этого! Обеспечим полностью производство картин и потребности страны в высококачественной пленке.

Арбитром нашего соревнования мы предлагаем газету «Кино». Нашей многотиражке «За советскую пленку» мы поручаем стать коллективным корреспондентом газеты «Кино».

По поручению рабочих и ИТР Переяславльской пленочной фабрики:
ГОРЧАКОВ, БАЦИН, КРЮКОВА, ДЕНИСОВА, ЗАРУБИН, ГУСЯВИН, ЗАБЕГАЛОВА, КОТЮНИНА, КОРНИЛОВА, МАКАРОВА, МАРКОВА, ЗАМЫТСКАЯ, ПОТАПОВА, ВАСИЛЬЕВА, ГРЕНАДЕРОВА и др. (всего 74 подписи).

НОРМЫ И КАЧЕСТВО

Пленка — это один из самых животрепещущих, самых больных вопросов нашей кинематографии. Вот почему так ценен почин ленинградских операторов фабрики Союзфильм, созвавших операторскую конференцию по освоению советской кинопленки.

Материалы конференции должны служить настольной книгой для работников фабрики кинопленки. К сожалению, как основной докладчик **т. Гительсон,** так и большинство выступавших тт. операторов останавливались преимущественно на механических видах брака. Существующие технические нормы для негативной пленки далеко не удовлетворяют требованиям операторов.

Так, например, негативная пленка с гаммой 0,9, удовлетворяющая существующим техническим нормам, получила отрицательную характеристику, как вялая. И наоборот, пленка, по своей контрастности превышающая технические нормы (гамма выше 1,4), получила блестящие отзывы. Негативная пленка—эмульсия № 274, на которой Союзкинохроника снимала октябрьские торжества в Москве, по существу, была браком пленочной фабрики.

Недостаточное внимание уделила конференция и вопросам обработки пленки.

Нередки случаи, когда одна и та же пленка, попадая на разные фабрики и подвергаясь различным методам обработки, давала совершенно противоположные результаты. Сейчас существует и применяется столько различных проявителей, сколько копировальных фабрик в Союзе.

Наша советская пленка требует наиболее правильного и научного метода обработки. В то же время, например, в Одессе имеется всего один бак с «универсальным» проявителем, в котором проявляются и негатив и позитив вместе!

Наши фабрики кинопленки вследствие своей недостаточной опытности не могут еще давать рецептуру проявителей для своей пленки по примеру «Агфы» и «Кодака». Поэтому одной из задач при освоении советской пленки является выработка наилучших методов обработки и подбор наилучшего рецепта проявителя.

Почин сделала Киевская копировальная фабрика. Она вызвала Ленинградскую копировальную фабрику на социалистическое соревнование по лучшей обработке советской пленки. Предстоящие конференции по качеству пленки и конференции операторов должны серьезно заняться вопросом качества пленки, установления кондиций нового ассортимента, как-то: «Панхром», для записи звука, для транспаранта и т. д.

Необходимо также широкое участие на этих конференциях и работников копировальных фабрик.

Шостка. **В. ТЯГУНОВ**

ПО СЛЕДАМ ЗАМЕТОК

1

Дирекция Переяславльской фабрики в ответ на заметку **«Засекреченный брак»** (см. газету «Кино» № 53) сообщает, что маркировка пленки производства Переяславльской фабрики производилась посредством импортных ламп голландской фирмы «Дόр». Эти лампы перегорели, и сразу заменить их новыми из-за особой конструкции патрона было невозможно.

Сейчас Переяславльская фабрика принимает меры к замене импортных ламп советскими, конструкцию которых разрабатывает Научно - технический сектор ГУКФ. В качестве временной меры фабрика пытается приспособить для маркировки лампы автомашин.

2

В ответ на заметку **«Не верь написанному»** (см. газ. «Кино» № 53) дирекция Переяславльской фабрики сообщает, что неправильная запись метража на коробке негативной пленки имела место в эмульсии № 67, ось № 1, 12 сентября 1933 г.

Расследование этого случая подтвердило, что запись 335 метров вместо 135 на коробке произвела упаковщица **Н. Забегалова.**

На упаковщицу Н. Забегалову за халатное отношение к работе и обман потребителя наложено административное взыскание с опубликованием в районной газете. Факт и заметка в газете «Кино» обсуждены среди работников отделочного цеха. В качестве борьбы с такими явлениями усилен контроль за выпуском готовой продукции.

Ответственный редактор М. Д. КОРОЛЬ
ИЗДАТЕЛЬ — Журнально-газетное об'единение

РЕДАКЦИЯ: Москва, М. Гнездниковский, 7, тел. 5-53-03.

ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Страстной бульвар, 11, тел. 4-68-18 и 5-51-69.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: 1 м.—1 р., 3 м. — 3 р., 6 м. — 6 р. Подписка принимается только с текущего месяца исключительно местной почтой не позже установленного ею срока.

„БОЧКОВ и К°“

Был такой период киномании, когда часть молодежи, даже рабочей, пыталась войти в киноискусство через горнило мелочных лавочек с вывеской «Киностудия». В основном же эти предприятия были рассчитаны на скучающих дамочек и томных молодых людей с червонцами. В одной из таких студий подвизался Бочков. Когда же киностудии были прикрыты, для Бочкова наступило безвременье.

Что он делал в 1928—1929 гг., нам неизвестно. Только в 1930 г. он выплывает в Туркменфильм и уже в 1931 г. занимает должность зам. управляющего трестом Туркменкино, а через год Бочков—управляющий трестом.

«Художественная» деятельность Бочкова и компании очень богата. Мы будем очень кратки.

Волжин заведывал сценарным отделом и был штатным сценаристом, то есть сам себе писал сценарии, сам у себя их принимал, сам одобрял, сам себя исправлял. Посильно ему в этом деле помогала его жена Навроцкая. Эта милая чета усердно доила кассу Туркменфильм.

Не дремала и жена Бочкова — **Дерваль.** Она тоже стала... сценаристкой.

В газете «Туркменская искра» 2 июня 1932 г. об'является конкурс на сценарий полнометражной художественной фильмы, и устанавливаются три премии. Чтобы в конкурсе не участвовали посторонние авторы, дается 1½-месячный срок для представления готового сценария. Один только автор поспел. Это, понятно. Он представил в «закрытом» пакете свою заявку. Волжин изготавливает прекрасный отзыв о заявке «неизвестного» автора. Понятно, что этот сценарий получает первую премию. После этого вскрывают пакет... о, такая неожиданность: автором заявки оказывается жена управляющего трестом Дерваль.

Была целая плеяда «творческих» работников фабрики, получавших деньги под будущие сценарии. Это — **Навроцкая, Баратов, Мурамовский** и др.

Фамилии некоторых из них весьма примечательны.

Баратов—матерой авантюрист. Его фамилия упоминалась на чистке в Межрабпомфильм в связи с темными делами. Сейчас он пристроился в кино-фотобазе Наркомзема СССР начальником.

Бутомо — председатель ИТР, подхалим, бочковский лакей, и его жена **Гульнева**—тоже «сценаристка».

Бочков при содействии своих помощников свел всю деятельность Туркменфильм к расхищению народных средств. Производили они лодырей, долги и бумагу.

К сожалению, нет окончательно подсчитанных убытков по тресту Туркменфильм за время деятельности Бочкова. По официальным данным самого треста убыток на 1 января 1932 г. был свыше 200 тыс. руб., а в 1933 г.— 250 тыс. рублей. Кроме того Бочков умудрился почти от всех эксплоатационных кинотрестов республик получить под будущую продукцию Туркменфильм 200 тыс. рублей. Невозможно перечислить все источники получения денег Бочковым. Он околпачил четырех заказчиков на 100 с лишним тыс. руб. и в том числе Наркомфин. Он усердно доил б. Союзкино, получая от него средства, на оплату «сценаристов».

Словом, в этой истории не знаешь, чему поражаться: виртуозности ли очковтирательства, или потворству организаций.

Туркменфильм за 3 года не дал ни одной фильмы,—производственные планы выпуска продукции сорваны.

Подготовка национальных кадров сорвана. Финансовое состояние треста катастрофическое. За 1932 и 1933 гг. по предварительным подсчетам самого треста от деятельности Бочкова, имеется полмиллиона рублей убытка.

Президиум ЦКК и коллегия НК РКИ Туркмении сделали ряд выводов

Бочкова снять с работы и отдать под суд.

Волжина снять с работы.

Секретарю партячейки т. **Юростову** и председателю фабкома **Антонову** об'явить выговор.

Леонтьева снять с должности зам. директора и оставить кинооператором и т. д.

Дело о «художествах» Бочкова и иже с ним должно слушаться в показательном порядке. Авантюристы и проходимцы должны быть выброшены из кино.

Б. НОГТЕВ

АВТОНОМНАЯ СЕКЦИЯ ДРАМАТУРГОВ
Оргкомитета Союза советских писателей СССР
с глубокой печалью извещает о смерти одного из первых создателей советской драматургии любимого учителя и друга

Анатолия Васильевича
ЛУНАЧАРСКОГО